Ecce poeta

Egon Friedell



Stanford University Memorial Fund

In tribute to

. Ruth Wiggin

llaga

ECCE POETA

VON

EGON FRIEDELL



S. FISCHER / VERLAG / BERLIN
1 9 1 2




S F
V

ECCE POETA

VON

Egon Friedell

1912

S. FISCHER / VERLAG / BERLIN

Men walk as prophecies of the next age.

Emerson.

INHALT

Vor anderthalb Jahren wurde ich vom Verlag S. Fischer aufgefordert, ein Buch über Peter Altenberg zu schreiben. Ich folgte dieser Einladung mit großem Vergnügen, denn es schien mir schon seit langem, daß Peter Altenberg in mehr als einer Hinsicht als der Typus eines modernen Dichters gelten kann; diese Ansicht wird allerdings durchaus nicht von allen geteilt.

Indem ich nun aber versuchte, meine Auffassung genauer darzustellen und zu begründen, kam ich zu der Erkenntnis, daß die Kontroverse tiefere Wurzeln hat: man ist sich nämlich überhaupt nicht darüber einig, was das Wesen eines Dichters sei. Dieser Begriff ist mehrdeutig und streitig; es war unerläßlich, ihn zu revidieren. Hierdurch erweiterte sich die Aufgabe des Buches: die Frage nach den allgemeinen Artmerkmalen des Dichters mußte zu einem ständigen Thema der Untersuchungen werden.

Nun gehört es aber mit zu den Eigenschaften jedes Dichters, daß er sozusagen ein Diagramm der Kultur seiner Zeit ist, und gerade Peter Altenberg ist dies in besonders hohem Maße. Es ergab sich daher die Notwendigkeit, auch diese unsere Zeit zu betrachten und eine Charakteristik des heutigen Geistes zu versuchen. Man kann daher auch sagen: der Gegenstand dieses Buches ist eine Art Naturgeschichte des Menschen nach 1900, freilich nur im Abriß und in der Form flüchtiger und provisorischer Brouillons.

Diese drei Themen bilden den Inhalt der nachfolgenden Studien.



DER DICHTER UND DAS PUBLIKUM

Der Nutzwert des Dichters

Welchen Zweck haben eigentlich jene abstrusen Organismen, die von Zeit zu Zeit in der Entwicklung unserer Spezies hervortreten, diese Dichter? Sollen wir uns damit zufrieden geben, zu sagen, sie seien mysteriöse wandelnde Paradoxa? Sie haben gelebt, sie leben noch, und alles Lebendige hat einen Sinn. Sie bewegen sich abseits vom realen Dasein, das ist unleugbar; aber hierbei dürfen wir nicht stehen bleiben. Das ganze Leben ist eine große Ökonomie, wir können dem Dichter keine Sonderstellung einräumen. Wozu können wir ihn gebrauchen? Was ist sein praktischer, handlicher Nutzwert?

Wir haben uns daran gewöhnt, diese Frage an alles zu stellen, und darin liegt nichts Banausisches oder Triviales. Jedes Ding steht innerhalb der Weltbewegung und bildet eine ihrer Komponenten; folglich hat es eine Funktion; folglich hat es einen Nutzen. Zudem ist es gerade bei der Kunst für jedermann offen ersichtlich, daß sie kein Luxusartikel ist, sondern etwas eminent Praktisches, vielleicht die praktischeste Sache von der Welt. Zunächst ist jede Dichtung der Niederschlag einer ganzen Menge genauer persönlicher Beobachtungen, die ein bestimmter zum Beobachten besonders geeigneter Mensch gemacht hat und die er den anderen Menschen anbietet, um ihnen dieselben mühevollen Erfahrungen zu ersparen oder ihnen zu ermöglichen, daß sie sie auf einem bequemeren Wege erreichen: alle Dichtung ist abgekürzte Empirie, sie erfüllt einen vereinfachenden, ökonomisierenden Zweck, genau wie jede andere Erfahrungswissenschaft. Sodann: sie ist gar nicht etwa eine Art Überschuß und Überfluß im menschlichen Dasein, denn wenn sie das wäre, so könnte ich sie ja entbehren. Ich kann sie aber nicht entbehren, wie etwa das Kunsthandwerk. Einen per-

sischen Teppich, eine englische Krawatte, eine japanische Stickerei kann ich haben oder nicht haben: es macht in der Dynamik meines Lebens nichts aus, ob diese Dinge mich umgeben oder nicht — das heißt: wenn ich kein Snob bin. Aber bei meinem Dichter habe ich keine Wahl, den muß ich unbedingt haben, und solange ich ihn nicht gefunden habe, ist meine Seele unterernährt und leidet gleichsam an „chronischer Dyspnoë". Kaum habe ich diesen Menschen, der alles ausspricht, was ich brauche, so strömt plötzlich neuer Sauerstoff in meinen geistigen Organismus, die Blutzirkulation reguliert sich, die Dyspnoë verschwindet, und ich bin gesund. So geht es nicht bloß dem einzelnen, sondern ganzen Zeitaltern. Ein Zeitalter, das nicht seinen Dichter findet, ist pathologisch. Wenn Dichtungen Luxusartikel sind, dann ist frische Luft auch einer. Fragen wir also getrost nach ihrem Nutzen.

Kultur ist Reichtum an Problemen

Die förderlichen Dienste, die der Dichter seinem Zeitalter leistet, sind allerdings zum Teil so ungewöhnlicher Natur, daß sie leicht wie das Gegenteil aussehen können. Eines seiner Haupttalente ist zum Beispiel die Fähigkeit, zu fragen. Er fragt, wo es sonst niemand tut. Er gräbt den ganzen Boden seines Zeitalters um, unterwühlt ihn, bohrt Gänge, legt neue Erdschichten bloß und hilft mit dieser schädlichen, unterminierenden Tätigkeit den vorhandenen Humus zerstören. Er bringt Unterirdisches ans Licht, das niemand von ihm verlangt hat, hämmert an die festesten Dinge mit seinen Zweifeln. Im scheinbar Einfachsten entdeckt er die unauflösliche Verwicklung, unter jeder Oberfläche erspäht er die unergründlichsten Tiefen, das Klarste entlarvt er als dunkles Problem. Seine Mission ist: Unruhe und Mißtrauen zu verbreiten. Er macht das Leben, das man eben noch mittels Tabellen

und Systemen eingefangen zu haben glaubte, neuerdings zu einer aufreizenden, unentwirrbaren, verhängnisvollen Angelegenheit. Er schließt die solidesten Gesteine auf, zerbröckelt Felsen und verursacht geologische Umbildungen. Seine scharfen Fragen dringen durch die Lücken und Risse der geistigen Schicht, auf der wir soeben behaglich wohnen, lockern sie auf, verwittern sie, spalten sie auseinander. Man darf in jederlei Sinn sagen: der Dichter ist das Salz der Zeit.

Dies ist offenbar eine sehr nützliche Funktion. Denn woran messen wir die Macht und Höhe einer bestimmten Kultur? Keineswegs an ihren „positiven Errungenschaften", an ihren „Wahrheiten" und kompakten Erkenntnissen. Wonach wir bei ihrer Bewertung fragen, das ist die Intensität ihres geistigen Stoffwechsels, ihr Vorrat an lebendigen Energien. Wie die physische Leistungsfähigkeit eines Menschen nicht von seinem Leibesumfang abhängt, sondern von der Kraft und Schnelligkeit seiner Bewegungen, so wird auch die Lebenskraft einer Zeitseele von nichts anderem bestimmt als von ihrer Beweglichkeit und Elastizität, von der inneren Verschiebbarkeit ihrer Teile, von der Labilität ihres Gleichgewichts, kurz: von ihrem Reichtum an Problemen. Hier liegt das eigentliche Gebiet geistiger Produktivität. Der Fortschritt des Menschen besteht in der Zunahme seines problematischen Charakters. Je polychromer die Ideale einer Zeit sind, je dehnbarer ihre Werte, desto vergeistigter erscheint sie uns.

Gewisse Menschen schmecken fade, gleich chemisch reinem Wasser. Was hilft es uns, daß der Kenner uns versichert, hier sei Wasser, unser Lebensquell, in seiner edelsten, geläutertsten Form, in seiner Idee gleichsam, nichts mehr sei da als reines H und reines O: wir mögen

es doch nicht trinken. Lieber noch halten wir die Hand unter die Dachtraufe. Und ebenso geht es uns mit Leuten, die nur die allgemeinen Bestandteile des Menschen haben und nichts weiter. Sie sind uns eben zu destilliert, zu „abgeklärt“, wie wir höflich umschreibend sagen: in Wirklichkeit aber meinen wir damit ganz einfach, daß sie ungenießbar sind. Sie sind ohne Farbe, Geschmack und Nährwert, sie haben keine Salze und keinen Erdgehalt. Dasselbe gilt von ganzen Zeitaltern: sie sind nichts Lebendiges, keine Quellen; alles ist aus ihnen herausgeschlämmt, herausgedampft; es fehlt ihnen an scharfen Säuren und bitteren, unlöslichen Bestandteilen: an Problemen.

Der Wert der Vieldeutigkeit

Dies ist denn auch der Grund, warum die religiösen und künstlerischen Kulturen auf die Nachwelt kommen und warum rein wissenschaftliche Zeitalter nur vorübergehende Vitalität besitzen. Die Wissenschaft verbessert die allgemeine Ökonomie des Daseins; sie entdeckt einige neue Gesetze, die geeignet sind, die Gleichung unseres Lebens ein bißchen zu vereinfachen; sie macht den Planeten zu einem komfortableren und weniger strapaziösen Aufenthalt; aber wir nehmen ihre Gaben hin wie Brot und Äpfel, mit einer gewissen animalischen Genugtuung, jedoch ohne in eine höhere Geistesverfassung zu geraten und den Antrieb zu eigener Seelentätigkeit zu empfangen. Die reellen Resultate des menschlichen Geistes, seine Funde und Treffer, ob es nun Entdeckungen im Gebiet des Denkens oder Erfindungen im Reich der Materie sind, enthalten nichts Tonisierendes, nichts, was unser Eigenleben steigert. Wir „legen sie uns zu“: unsere Berührung mit ihnen ist der Vorgang einer Addition, nicht einer Multiplikation oder Potenzierung. Die Schöpfungen der Kunst und Religion dagegen, die die Maschine

des Lebens keineswegs vervollkommnet haben, sondern sich darauf beschränkten, die an sich schon so zweideutige Angelegenheit des Daseins noch mehr zu verwickeln und das sichere Lebensgefühl, auf dem der Mensch von Natur ruht, zu erschüttern, haben dennoch immer über ein geheimnisvolles geistiges Energiekapital verfügt; sie sind wie Wein, der unsere Moleküle zwingt, in lebhaftere Schwingungen zu geraten, neue Blutwellen zum Kopfe führt und unseren gesamten Kreislauf beschleunigt.

Die Griechen mit ihren Mysterien und Dionysien, ihrer Verwirrung in Staat und Gesellschaft, ihrer seltsam narkotisierenden und beirrenden Dichtung und Philosophie, deren ganze Geschichte nichts ist als ein ununterbrochenes geistiges Erdbeben, sie waren das problematische Volk par excellence; sie haben nur Schleier über das Rätsel des Daseins geworfen und den Himmel mit ihren beängstigenden Fragen verdüstert; und doch gehen sie unzerstört durch die Geschichte, jedem Jahrhundert ein neues Antlitz zeigend, und obgleich es wahrscheinlich unmöglich ist, zu erfahren, wer sie wirklich waren, so ist doch über kein Volk der Welt so viel nachgedacht worden. Oder gerade darum. Wenn wir den verschiedenen historischen Forschungen nachgehen, so müssen wir annehmen, daß sie ein Volk von scholastischen Freidenkern, sittenlosen Moralisten, harmonischen Neurasthenikern und weltabgewandten Wirklichkeitsmenschen waren. In Wahrheit sind das aber gar keine Widersprüche. Der wirkliche Sachverhalt ist der: wer die Griechen waren, sagen uns alle diese Auffassungen nicht, oder doch nur sehr einseitig; aber wer und welcher Art die Auffassenden waren, das erzählen sie uns sehr genau: nämlich das Mittelalter scholastisch, die Renaissance sinnlich, die Aufklärung moralistisch, Goethe harmonisch und unsere Zeit neu-

rasthenisch. Ob die Griechen „Heiden" waren in unserem Sinne, wer kann das bestimmt behaupten? Aber daß es die Menschen der Renaissance waren, das ist ganz ausgemacht. Von den Griechen können wir nur eines mit Sicherheit aussagen: daß sie problematisch waren. Das heißt: ihre Kultur hatte einen so großen geistigen Ausdehnungskoeffizienten, daß sie sich über alle Zeiten verbreiten konnte.

Das Christentum hat das Leben zu einer Tatsache der Mystik gemacht oder, wenn man will, zu einer puren Mystifikation, und doch hat es durch seine Problematik die Menschen immer wieder hypnotisiert. Die italienische Renaissance war ein Zeitalter von anarchischer Geistesverfassung, das nichts mehr glaubte und noch nichts wußte, und dennoch haben wir das Gefühl, daß das Leben damals schön, reich und kraftvoll gewesen sein muß. Shakespeare trat nicht mit dem Anspruch auf, den Menschen zu ergründen, sondern seine Unergründlichkeit zu erweisen. Racine und Corneille haben eine höchst saubere und durchsichtige Psychologie getrieben, die den Menschen und seine Leidenschaften hinreichend erklärt; eben darum sind sie so langweilig. Die deutsche „Aufklärung" in ihrer Sucht, über alles Vernunft, Logik und Tugend zu verbreiten, hat über n i c h t s aufgeklärt; es sei denn über ihre völlige Unfähigkeit, etwas aufzuklären. Der Pegel der Kultur steht am tiefsten, wenn sie am eindeutigsten ist. Ägyptizismus und Chinesentum — zwei ganz unproblematische Kulturen — sind für uns überhaupt nicht vorhanden. Skeptiker wie Lichtenberg, Montaigne oder Nietzsche sind die Lieblinge des modernen Lesers, und vom ganzen Mittelalter ist nichts übriggeblieben als ein paar mystische Schriften. Skeptizismus und Mystik haben allein das Privileg auf Unsterblichkeit.

Wird man nach alledem sagen dürfen, die Lebensfähigkeit einer Kultur sei bestimmt durch die Zahl ihrer „aufbauenden Elemente"? Im Gegenteil. Die ganze Entwicklungsfähigkeit und fortschreitende Kraft, die ganze Gesundheit des Menschengeschlechts hängt ab von der Menge geistigen Dynamits, der ihm zur Verfügung steht. Aller Fortschritt zersetzt, trennt, löst auf, zersplittert kompakte Solidaritäten, zerreißt althergebrachte Zusammenhänge, zerstört, sprengt in die Luft. Die Seele des Menschen, die einmal eine Einheit war, wird immer unübersichtlicher, zerlegt sich in immer zahlreichere Bestandteile. Aber damit hat sie sich auch vervielfältigt. Erfahrung und Erkenntnis vermögen abschließende Bilanzen zu ziehen, sie sind dazu sogar berufen; aber wir fühlen dennoch instinktiv, daß der eigentliche Beruf unseres Geistes irgendwo anders liegt. Daher vermag uns alles völlig Positive wenig zu sagen; und eine Zeit, die möglichst viele Probleme gestellt hat, scheint uns immer größer als eine, die möglichst viele gelöst hat.

Fortschritt löst auf

Die verantwortungsvolle und mühsame Aufgabe, in den geistigen Haushalt seiner Zeit diese scharfen Zersetzungskörper einzuführen, erfüllt der Dichter; aber er macht sich keineswegs beliebt damit. Warum stört er die Ruhe? Er will „neue Zeiten heraufführen"; aber jede frühere Zeit ist die gute alte Zeit, und mit Recht; denn das Seelenleben war damals noch einfacher, ruhiger und leichter. Der Planet rollt weiter und verdoppelt von Jahrhundert zu Jahrhundert die Ansprüche an seine derzeit höchste Artform. Unsere Vitalität soll sich erhöhen; aber das ist beschwerlich und schwierig. Spätere Zeitalter, die ihn nicht mehr brauchen, pflegen den Dichter sehr zu schätzen, lassen ihn in der Schule lernen und benützen ihn dazu, die weiter fortgeschrittenen lebenden

Dichter mit ihm totzuschlagen; aber seine Zeitgenossen, die einzigen Menschen, die ihn brauchen, verstehen ihn entweder gar nicht, und dann sagen sie, er sei ein Narr, oder sie mißverstehen ihn, und dann nennen sie ihn „zersetzend“.

Nun, zersetzend ist er auch in der Tat, zersetzend wie jedes Ferment. Er zersetzt die Toxine, die sich regulär in den geistigen Organismus der Menschheit einzuschleichen pflegen, wo er sie trifft, obschon sie niemand für Toxine hält: die Gifte der Stagnation und Stoffwechselstauung; die Fäulnisprodukte alternder Stoffe, die sich anschicken, in Schimmel überzugehen; die Bakterien der Dummheit, Unfähigkeit und Verdrehtheit, die sich zu allen Zeiten allenthalben herumtummeln. Er zersetzt, um durch Zerfall neue Kräfte zu entbinden, neue Chemismen hervorzurufen, Umwandlungsprozesse anzuregen, vor allem: Entwicklungen zu beschleunigen. Er ist ein produktiver Zersetzer wie jedes Ferment: er steigert die Geschwindigkeit der seelischen Reaktionsvorgänge.

Der Dichter und die Sphinx

Primitive und unwissende Zeiten sahen im Dichter den Helden, der die Sphinx in den Abgrund stürzt, oder den Abenteurer, der Götterbilder entschleiert. Wir sehen im Dichter den Weisen, der die Sphinx erkennt, das heißt: der einsieht, daß sie Sphinx ist und Sphinx bleiben muß. Er wird sie nicht mehr in die Tiefe schleudern, denn er nimmt kein Ärgernis an Mysterien. Er wird nichts mehr entschleiern wollen: wo Schleier sind, wird er Schleier erblicken; aber er wird genau zeigen, wo sie sind und warum sie sind. Und wir finden eine Zeit um so aufgeklärter, je mehr Rätsel sie entdeckt hat. Aber sie müssen wissend entdeckt sein, nicht tastend, zufällig und unter Angstzuständen. Das ist der Gang des Fortschritts. Es gab eine Zeit, da hatte der Mensch den Sinn für die

Sphinxnatur des Daseins, aber dieser Sinn war vergiftet durch Mangel an Weisheit, die das Rätsel liebt, statt es zu fürchten und zu verwünschen; es kam eine Zeit, da er die Sphinx leugnete und sich darum für weise hielt, aber diese Weisheit war nichts als Mangel an Mut, Mut vor der Realität, die weggelogen wird, weil sie mißfällt. Der Mensch hat sich viel häufiger in diesen beiden Extremen bewegt als in der Mitte, die allein die Zone des wirklichen Wissens ist. Diese Mitte ist das Gebiet der exakten Mystik. Sie ist das Gebiet des Dichters.

Die zwei Hälften des Kunstwerks

Aber der Dichter hat seine Zeit ebenso nötig wie sie ihn. Denn die Rede, daß der Künstler einsam und menschenfern schaffe, nur aus sich, nur für sich, einzig von seinem inneren Genius geleitet, unbekümmert um äußeren Erfolg und Widerhall, ist eine der vielen kuranten Unwahrheiten, die jedermann glaubt, weil niemand widerspricht.

Der Künstler schafft nicht aus sich. Er schafft aus seiner Zeit: das ganze Gewebe ihrer Sitten, Meinungen, Liebhabereien, Wahrheiten und nicht zuletzt, wie wir sahen, ihrer Irrtümer ist sein Nährmaterial: er hat kein anderes. Der Künstler schafft nicht für sich. Er schafft für seine Zeit: ihr Verständnis, ihre lebendige Reaktion ist seine Kraftquelle, erst durch ihr Echo vergewissert er sich, daß er gesprochen hat. Künstler, die das Unglück haben, „posthum geboren zu werden", wie Nietzsche sagt, das heißt: mit ihren Organen einer anderen höheren Luft und einem reicheren Boden angepaßt zu sein, haben immer etwas Verpflanztes, Unsymmetrisches, Entwicklunggehemmtes, und Nietzsche selbst, der in seiner Zeit steht wie ein exotisches Luxusgewächs und ein glücklicher Zufall, ist das beste Beispiel dafür. Es kann die Schuld des

Bodens sein, der nicht genügend Säfte hergibt, und das ist der Fall, wenn die Zeit zu arm, zu leer, zu seelenlos ist, und es kann an Sonne und Ozon fehlen, an Luftigkeit und Helle, und das tritt ein, wenn die Zeit rückständig ist und gleichsam nicht auf ihrer eigenen Höhe. An einem solchen Niveaumangel leidet unsere gegenwärtige Kultur. Die Renaissance war eine Atmosphäre, die so angefüllt war mit Energien, daß sie notwendig jedes Talent zur höchstmöglichen Entfaltung emporentwickeln mußte, und Athen war es und das England der Elisabeth; aber das ganze Mittelalter war es nicht, und Deutschland war es noch viel länger nicht, und nach einer kurzen Blüte war es wiederum ein für Künstler trostloser Ort. Wir dürfen annehmen, daß die Fähigkeiten des Menschengeschlechtes sich immer auf einem gewissen gleichmäßigen Durchschnitt halten, daß sie zwar im ganzen langsam fortschreiten, daß sie aber innerhalb dieser Evolution sich relativ so ziemlich gleich bleiben. Es ist nicht gut vorstellbar, daß plötzlich einige Jahrzehnte hindurch die Genies aus der Erde schießen und dann jahrhundertelang die Ernte wieder ganz mager bleibt. Aber wohl können wir uns denken, daß die Bodenbedingungen einmal besonders günstig sind und ein andermal elend, daß einmal — und das ist leider die Mehrzahl der Fälle — Hunderte von Samen nicht aufgehen oder nicht recht vorwärtskommen, und daß bisweilen alles, was überhaupt lebensfähig ist, bis zu den äußersten Grenzen seines Wachstums gelangt. Ein bestimmter Pflanzenkeim wird in der gemäßigten Zone ein gerades, gesundes, korrektes Gewächs ergeben, nicht mehr und nicht weniger; gelangt er in einen Erdstrich, der entweder zu trocken oder zu rauh ist, so wird man dementsprechend entweder ein erschrekkend dürres, struppiges, mißfarbiges und übelgelauntes

Gewächs oder eine absonderlich greisenhafte, krüppelhaft am Boden hinschleichende und gewissermaßen asthmatische Zwergpflanze entstehen sehen; setzt man ihn aber in den fetten Boden und die warme, wassergetränkte Luft der Tropen, so wird er ein mysteriöses Wundergebilde von Formen, Farben und Dimensionen entwickeln, die man ihm nie zugetraut hätte. Frankreich zum Beispiel hat ein überaus günstiges Klima für Genies; das geht so weit, daß man fast sagen könnte: es bringt fortwährend Genies hervor, ohne jemals welche gehabt zu haben. Der Grund ist der französische Nationalstolz; der Franzose ist so durchdrungen von der eminenten Vortrefflichkeit seiner Rasse, daß er sich dazu zwingt, alles in sich aufzunehmen, was sein Land hervorbringt, und sei es auch schwierig und ungewöhnlich; wir sehen hier wieder einmal, wie eine an sich beschränkte engherzige Auffassung Geistesfreiheit und weiten Blick zur Folge haben kann. In Deutschland kann man umgekehrt sagen: unser Horizont ist zu weit. Wir sind zu mißtrauisch, wir vergleichen zu viel. Wir haben eine entsetzliche Angst davor, einen falschen Prätendenten zu krönen und kommen auf diese Weise dazu, gar keinen zu krönen. Zudem wartet das Publikum in Deutschland immer vorsichtig auf das Urteil der „Sachverständigen" und weiß nicht, daß es der einzige Sachverständige ist, der einzige, an den sich der Dichter wendet.

Denn jede Dichtung ist nichts anderes als eine Aufforderung an das Publikum, zu dichten. Darin besteht ja gerade ihr hoher Reiz und Wert. Je mehr Spielraum sie gewährt, je mehr Stellen sie offen läßt, desto bedeutender ist sie. In jedem Versteher erwächst ihr ein neuer Dichter. Tausend Auffassungen sind möglich, und alle sind richtig.

Es ist in der Kunst nicht viel anders als in der Nationalökonomie. Auch hier wird der Wert einer Leistung vom Produzenten und vom Konsumenten gemeinsam bestimmt. Erst durch das Zusammenwirken beider Teile entsteht das, was man Kunst nennt. Ein Kunstwerk ohne ein verständnisvolles Publikum, ein künstlerisch Schaffender ohne ebenso künstlerisch Aufnehmende, das ist wie ein Weltkörper, dessen Licht noch nicht zu uns gedrungen ist, oder wie eine schöne Dame, die verschleiert spazieren geht. Alle drei: das Kunstwerk, der Himmelskörper, die verschleierte Dame sind ganz wertlos. Es ist völlig ohne Belang, ob ein solcher Weltkörper leuchtend, eine solche Frau schön, ein solches Kunstwerk bedeutend ist.

Ein richtiges Publikum muß die Dichtung schon im Herzen tragen, ehe es sie kennen lernt. Der Dichter verkündet keine Neuigkeiten, oder vielmehr: ein Publikum, dem er Neuigkeiten verkündigt, ist nicht das seinige. Er gibt einige vorsichtige Andeutungen, und die anderen nehmen diese Andeutungen auf und machen aus ihnen eine Dichtung.

Der Ruf des Lebens

Kurz: der Dichter hat nicht nur eine Aufgabe, er ist auch eine Aufgabe. Aber während er dazu da ist, das Problem des Daseins in allen seinen Teilen komplizierter, widerspruchsvoller und unlöslicher zu gestalten, bietet er sich selbst der Zeit als ein Problem an, das lösbar ist. Seiner Zeit erwächst die Funktion, ihn einzuverleiben, zu resorbieren, seine neuen Energien zu den ihrigen zu machen, ihn als einen lebendigen Bildungskörper in ihr Blutplasma aufzunehmen.

Diese Aufgabe ist die, ihn zu registrieren, da er noch in keinem der bisherigen Kataster Platz gefunden hat. Seine Träume und Gedanken, eingesperrt in Büchern,

wollen befreit, in die Wirklichkeit gelassen werden. Sie wollen auf die Straße, sie wollen die ganze Atmosphäre der Zeit erfüllen, sich ausdehnen durch die Realität statt durch die Bücher. Die Realität aber ist der Mensch des Tages und des täglichen Lebens, der handelnde, auf der Straße, im Garten, in der Kaserne, im Schulhof stehende lebendige Mensch, der Mensch, der im Eisenbahnzuge sitzt, in seinem Zimmer auf und ab geht, eine Ansichtspostkarte in den Briefkasten wirft und Zigarren auswählt, der soeben einen gebratenen Fisch zerlegt oder einen wassergetränkten Schwamm über seinem Kopf ausdrückt, der seine kleine tägliche Berufstätigkeit abspinnt, die nur auf zehn oder zwanzig Menschen merkliche Wirkung ausübt und trotzdem für ihn selbst das Allerwichtigste ist. Dies allein ist der wirkliche Mensch, und einen anderen gibt es nicht. Und der Dichter, der eine ungeheure Leidenschaft für die Realität hat, denkt bei seiner Wirksamkeit immer nur an diesen, den er doch so ungemein schwer in die Hände bekommt. Des Dichters Bücher wollen ins Leben gerufen werden, sie warten unaufhörlich auf diesen Ruf.

Der Dichter ist der einzige „Moderne“ in seiner Zeit, weil er gar nicht in die Zeit gehört, weil er zu einer Kategorie zählt, die noch nicht existiert, weil er mit Kräften arbeitet, die sich erst entwickeln müssen, durch ihn entwickeln müssen: er ist ja dazu da. Er ist eine gänzlich absurde, gänzlich unerprobte, riskante Angelegenheit. Er ist ein Mensch, den es noch nicht gibt.

Darum ist er nicht einfach, nicht „ohne weiters verständlich“, nicht normal und nicht registrierbar. Ist er einmal zum Normalmenschen, zur menschlichen Norm, registriert, kanonisch geworden, dann ist er schon nicht mehr da. Er hat dann seine Mission erfüllt. Er hat sich

verbreitet über den ganzen Erdraum, alle Köpfe indossiert mit seinem neuen Wissen und zu jeder einzelnen menschlichen Seele sich hinzuaddiert. Er hat sich verteilt unter alle, sich verflüchtigt in die ganze Menschheit. Ist der Prozeß, von dem wir eben sprachen, seine Einverleibung in die Zeit, vollendet, hat ihn die Zeit restlos resorbiert und aufgearbeitet, dann hat sie ihn auch aufgezehrt, und er ist nicht mehr vorhanden. So paradox es auch klingen mag: der Dichter ist in der Tat nicht mehr und nicht weniger als die gemeinsame Berührungsfläche zweier Unmöglichkeiten, die Kreuzung aus einem Menschenexemplar, das es noch nicht gibt, und einem Menschenexemplar, das es nicht mehr gibt.

Die reziproken Aufgaben

So übernimmt der Dichter von seiner Zeit eine Aufgabe, und diese übernimmt wieder eine von ihm. Es sind aber Aufgaben mit umgekehrten Vorzeichen: die erste hat ein negatives, die zweite hat ein positives. Der Dichter hat das Thema, sein Zeitalter widersprüchlicher, problemhaltiger, dubioser zu machen, ihm neue Tiefen und Untiefen zu zeigen, es zu irrationalisieren. Das Zeitalter aber hat dem Dichter entgegenzukommen, indem es ihn übersichtlich, verständlich, handlich macht, ihn rationalisiert. Beide haben gegeneinander wichtige Verpflichtungen zu erfüllen, aber entgegengesetzte; der Dichter gegen die Zeit, indem er sie zerlegt, zersetzt, aufgräbt; die Zeit gegen den Dichter, indem sie ihn auseinanderlegt, auseinandersetzt, ausgräbt. Man kann daher sagen: die beiden haben die reziproke Aufgabe, einander aufzulösen; der Dichter die Zeit, in der Art, wie man eine chemische Verbindung auflöst; und die Zeit den Dichter, in der Art, wie man eine Gleichung auflöst.

Ist dieser Vorgang beendigt, so ist alles geschehen, was notwendig ist: der Dichter ist aus einer verborgenen,

einer latenten Kraft etwas Offenkundiges, Stationäres geworden; aus dem labilen Gleichgewicht ist er in das stabile der Totenstarre übergegangen. Es ist Platz gemacht für eine neue Zeit und Platz gemacht für neue Dichter. Er selbst ruht dann aufgebahrt unter den übrigen Mumien seines Schlages, ebenso verehrt wie sie und ebenso tot wie sie, die auch einmal das Gesetz des Lebens erfüllten: Bewegung zu verbreiten, und das Gesetz der Geschichte: verkannt zu werden.

UNSER KLIMA

Der Schlüssel des Zeitalters

Stellen wir uns vor, jemand hätte in soundso viel hundert Jahren die Aufgabe, von unserer Zeit ein Charakterbild zu entwerfen. Wohin wird er sich zuerst wenden? Die politischen Verhältnisse eines Zeitalters sind niemals völlig klargestellt: wir selbst wären ja in Verlegenheit, wenn wir über das heutige Staatsleben etwas ganz Definitives auszusagen hätten. Hier gibt es immer große Geheimnisse, und das liegt in der Natur der Sache, denn man kann nicht auf dem Markt Politik treiben. Aber der Zustand der allgemeinen Zivilisation ist eine offenkundige Tatsache, die sich auch in den kleinsten Lebensäußerungen unzweideutig ausprägt. Indes: diese Dinge sagen wenig von unseren wirklichen psychologischen Verhältnissen. Telephon und Setzmaschine, Kinematograph und Untergrundbahn hat es freilich niemals vorher gegeben, aber alle diese Dinge sind nur eine Außenseite, die erst verständlich wird, wenn man den Kern kennt. Unsere Schulen und Kirchen, unsere Parlamente und Ballsäle sind noch weniger geeignet, Aufschluß zu geben; sie gehören gar nicht zu uns. Diese Erscheinungen verraten fast gar nichts von unseren wirklichen Wünschen und Abneigungen, unseren Vorzügen und Fehlern; denn sie sind Institutionen, und Institutionen sind immer rückständig. Unser modernes Straßenbild mit seinen fünferlei und sechserlei Kommunikationsmitteln, die hintereinander, durcheinander und übereinander weg sich kreuzen, unsere Kaufhäuser und Kontore mit ihrem hastigen und dabei doch so präzisen Verkehr, unsere ganz neuartige Beherrschung von Raum und Zeit, dies alles ist ja gewiß ein Stück unseres Wesens, aber nur ein sehr äußerliches und gewordenes. Es ist für eine Pflanze natürlich sehr charakteristisch, wie ihr Rindengewebe, ihr Bastgewebe, ihr Holzkörper beschaffen ist, aber diese Bestandteile ihres

Baues sind verhältnismäßig tot und nichts als der Ausdruck gewisser bildnerischer, innerer Lebenskräfte, die erst erschlossen werden müssen, wenn man diese Produkte überhaupt begreifen will.

Die innere Struktur, kurz gesagt: die psychische Mechanik eines Zeitalters wird uns nur verständlich durch gewisse Kräfte, die vom Alltag völlig abgelöst scheinen und dennoch die einzigen sind, die das Leben einer Zeit mit allen seinen Schicksalen, seinen Höhen und Tiefen zum plastischen Bilde zusammenfassen. Es sind die Werke der Kunst und Philosophie. Plötzlich werden uns eine Menge von unbegreiflichen Absonderlichkeiten des täglichen Lebens klar, wenn wir die Philosophie und Dichtung um Rat befragt haben. Diese Dokumente machen die übrigen kulturhistorischen Daten nicht überflüssig, aber sie rücken sie erst ins rechte Licht. Denn die Philosophen und Künstler sind die wenigen Menschen in jedem Zeitalter, die reden können. Die anderen sind stumm oder sie stammeln. Ohne Dichter und Philosophen wüßten wir nichts von vergangenen Zeiten: wir hätten bloß fremde Hieroglyphen, die uns verwirren und enttäuschen. Wir brauchen einen Schlüssel für diese Geheimschrift. Gerhart Hauptmann hat einmal den Dichter mit einer Windesharfe verglichen, die jeder Lufthauch zum Erklingen bringt. Halten wir dieses Gleichnis fest, so könnten wir sagen: im Grund ist jeder Mensch ein Instrument mit solchen empfindlichen Saiten, aber bei den meisten bringt der Stoß der Ereignisse die Saiten bloß zum Erzittern, und nur beim Dichter kommt es zum Klang, den jedermann hören und erfassen kann.

Die Philosophie und Kunst einer Zeit ist daher nicht verschieden von der Kultur einer Zeit, denn sie ist nichts

als die Niederschrift dieser Kultur. Die Philosophen und Dichter sind zu allen Zeiten die menschlichsten Menschen gewesen, und darum kann man auch sagen: sie waren die historischesten Menschen.

Da hätten wir also schon einen zweiten Nutzwert des Dichters. Er ist seiner Zeit wertvoll als ihr Photogramm, für ihr gegenwärtiges und ihr zukünftiges Leben. Hier, in dieser klaren, reinen Platte, die für jeden kleinsten Lichtunterschied so empfindlich ist, lernt sie ihr Antlitz betrachten und ihre Gestalt erkennen, mit allen ihren Stärken und Gebrechen, ihren Gesundheiten und Krankheiten, ihren Ernsthaftigkeiten und Lächerlichkeiten. Und wenn sie vorüber ist, nimmt der Spätere dieses Bild in die Hand und erkennt sie wieder. Der Dichter bewahrt sein Zeitalter auf; ohne ihn würde es nicht erhalten bleiben. In diesem verkleinerten, dauerhaften Porträt vermögen auch die Späteren wieder Licht und Dunkel nachzuprüfen und in sich nachzuerleben.

Wie sieht nun der Mensch unserer Zeit aus? Der Mensch, der uns entgegentritt auf der Straße und im Salon, im Hörsaal und in der Volksversammlung, in der Tageszeitung und im Kouplet, in Kassenstücken und Saisonromanen? In allen diesen Dingen steckt noch nicht sein wahres Wesen. Es muß vielmehr aus diesen verwirrenden und trübenden Hüllen herausgezogen, extrahiert werden. Wo ist er, dieser Extrakt?

Wir finden ihn niedergelegt in den Büchern und Bildern der Dichter.

Dieser Mensch: — er kennt sich selbst nicht. Er ist der Ansicht, das Auto sei eine gute Erfindung und Telephone seien recht vorteilhaft für den Schnellverkehr. Bisweilen äußert er, er lebe in einer Zeit der zunehmenden Kolonialpolitik und der abnehmenden Religiosi-

tät. Über die Abstammung des Menschen denkt er verschieden; über den Niedergang des Kleingewerbes ist er sich hingegen vollkommen klar; ob aber die Kunst das Leben wiedergeben solle, erscheint ihm wieder mehr als eine offene Frage. Mehr weiß er nicht von sich; das andere in ihm ist der Dichter. Dies war niemals anders.

Man gebe sich darüber keinerlei Illusionen hin. Die versunkene griechische Kultur, der wir so sehr nachtrauern, bestand in dem Gehirn eines Durchschnittsatheners aus demagogischem Geschwätz, strategischen Kannegießereien, sportlicher Fachsimpelei und Zwiebelpreisen. Wenn wir nämlich abziehen, daß sich in seinem Gehirn auch Sophokles, Sokrates und Phidias befanden.

Die überlebensgroßen Dichter

Der Dichter ist das klare Modell, nach dem die ganze Zeit geformt ist. Nun brauchen diese Dichter aber keineswegs die prominentesten und umfassendsten Persönlichkeiten zu sein; sogar im Gegenteil. Die ganz großen: die Säkular- und Millenarerscheinungen, die Ewigkeitsdichter ragen zu sehr heraus, hinaus, hinüber, über ihre Zeit, auch sind sie von jener schroffsten, profiliertesten, monumentalsten Form, gleich scharfen Riffen, die ihnen etwas Zeitloses gibt. So ist zum Beispiel Goethe für keinen der Zeitabschnitte, in denen er lebte, wirklich charakteristisch. Es ist ganz lehrreich, sich das einmal nüchtern vor Augen zu halten. Es hat sich in seinem langen Leben um ihn sehr viel ereignet; aber es hat sich nicht für ihn ereignet. Fassen wir es in den Hauptpunkten zusammen, so war es politisch die ganze wechselreiche Geschichte des französischen Volkes von der Revolution über das erste Kaiserreich zum Julikönigtum, die sich dann in ganz Europa in sehr mannigfaltiger Weise reflektierte; literarisch: die großen deutschen Systembildungen von Kant bis Hegel und die Entwicklung der romantischen Kunstform von

Klinger bis Kleist. Aber was hat ihn an allen diesen Bewegungen interessiert? Nur zwei Menschen: Shakespeare und Napoleon! Und gerade diese beiden Menschen sind von seiner Zeit am tiefsten mißverstanden worden. Und umgekehrt: auch die Zeit hat sich für Goethe niemals lebhaft interessiert; nur ein einzigesmal für den „Werther", weil er zufällig nebenher auch die Bedingungen eines Moderomans erfüllte. Die Romantiker, solange sie noch eine geschlossene Clique bildeten, waren eine literarische Macht ersten Ranges, Schiller wirkte auf die breitesten Massen, Kant und seine Nachfolger beherrschten bis ins kleinste das wissenschaftliche Leben der Zeit. Aber Goethe hat niemals eine Schule gemacht, war niemals das Losungswort für irgendeine politische oder literarische Partei, besaß keine Filialen in den großen Hauptstädten. Es gibt kein „Zeitalter Goethes". Und warum? Man könnte erwidern: er war zu „vornehm". Aber mit diesem vieldeutigen Wort ist gar nichts gesagt, und zudem ist es ja gerade das Wesen des „Vornehmen", daß er herrschen will. Goethe ist kein Modell seiner Zeit, weil er zu viel, weil er zu ganz war. Er ist ein Modell der Menschheit.

Die wenigen Dichter und Denker vom Schlage Goethes gehören auf ein anderes Blatt. Es sind die überlebensgroßen Gebilde, die Megatherien der Menschheit, die bisweilen erscheinen und wie der Typus einer jenseits der Grenzen unserer gegenwärtigen Lebensbedingungen sich bewegenden Spezies durch die Jahrhunderte wandeln. Es sind die wenigen Kolossalstatuen im Pantheon des menschlichen Geschlechts; sie haben etwas Zeitloses und außerhalb der Natur Gestelltes. Zu dichten wie Dante oder Shakespeare, zu formen wie Michelangelo oder Lionardo, zu erobern wie Alexander oder Cäsar, zu denken wie Plato oder Nietzsche, zu leben wie Buddha oder

Jesus — dies liegt nicht in der menschlichen Natur. Hier überschlägt sich gleichsam die Naturkraft und schießt über sich selbst hinaus. Alle diese Männer hätten zu jeder beliebigen Zeit leben können und ebensogut zu gar keiner Zeit: denn wir können heute noch nicht begreifen, daß sie jemals existiert haben.

Hamlet, Faust und Hjalmar

Sie sind der Extrakt der ganzen Menschheit, und darum sind sie natürlich auch der Extrakt ihrer Zeit; aber das ist nicht ihr Wesentliches. Hamlet ist ein Puritaner der elisabethinischen Renaissance, jene merkwürdige Kreuzung aus Bigotterie und Freidenkertum, die damals emporkam: er glaubt zwar noch an Gespenster, aber er hat auch schon Montaigne gelesen. Indes: er ist doch auch unendlich viel mehr: er ist einfach der Mensch, der zu viel weiß, um noch handeln zu können , sagen wir rundheraus: der Kulturmensch. Er könnte auch heute auf der Straße spazieren gehen: in Paris, in Berlin, in Petersburg und im Garten des Epikur und in den „Wäldern", die Thoreau beschrieben hat, und zu jeder Zeit, die reif genug ist, um Menschen hervorzubringen, die der Welt des Irrsinns und Verbrechens, in der sie leben, müde und überlegen ins Auge blicken können. Hebbel hat den „Faust" das vollkommenste Gemälde des Mittelalters genannt, das je geschrieben wurde, und das ist zweifellos richtig; aber er ist auch das vollkommenste Gemälde des achtzehnten Jahrhunderts und das vollkommenste Gemälde des neunzehnten; Faust ist Abälardus und Thomas Aquinas, Magier, Scholastiker und Gottsucher, aber er ist auch Fichte, der der zwiespältige Held des Zeitalters war, mit seinem ewigen Drang, sich in das Rätsel von Ich und Welt zu verkriechen, und einem gleich heftigen Trieb, in derselben Welt zu wirken und zu leben. Und er ist die ganze Versuchung des Menschen von heute, die

sich in tausend Masken und Verkleidungen anschleicht: als Alkoholismus, als Sexualität, als Nihilismus, als Übermenschentum; und dabei ist er der vorbildliche Unbefriedigte, in allem Einzeldasein sich wiedererkennend, mit allem Leben mitleidend und qualvoll nach der Einheit der Erscheinungen suchend, und immer vergeblich, eine Gestalt, die es immer gegeben hat und immer geben wird, sagen wir kurz: das Genie. Und sein Gegenspieler, namens Hjalmar Ekdal, besitzt die überhaupt vollkommenste Ubiquität, die sich denken läßt. Er ist der Mensch, der mit der gegebenen Wirklichkeit kreuzzufrieden ist, nie verlegen um eine schmackhafte Auslegung peinlicher Sachen, Virtuose im Vorbeisehen an strapaziösen Verantwortungen oder störenden Realitäten und stets darauf bedacht, sich das Leben mit billiger Poesie zu verhängen wie mit einer Art schützender Glasmalerei, mit einem Wort: der Philister. Können wir uns denken, daß er in irgendeiner Sphäre der menschlichen Kultur nicht bestanden hat, ja daß er nicht zu allen Zeiten den Grundstock der Menschheit gebildet hat? Es ist die fleischgewordene Gewöhnlichkeit, aber der Dichter zeigt ihre Unvergänglichkeit.

Es sind die drei Typen der Menschheit. Oder vielmehr: es sind die drei Seelen, die in jedem Menschen wohnen, aus denen er sich aufbaut und die sich in ewigem Kampf und Gleichgewicht befinden. Jeder Mensch ist Skeptiker und Hamlet; jeder Mensch ist Idealist und Faust; jeder Mensch ist Realist und Hjalmar. Wer hätte nicht schon gesagt: „Aber wozu eigentlich das alles? Wir sind ein Narrenhaus. Taten sind Tollheit. Warum sich hineinmischen? Alles das hat ja gar keinen Sinn. Genug.“ In diesem Augenblick war er Hamlet. Wer hätte nicht schon gesagt: „Alles ganz schön. Aber jetzt möchte ich

ein Butterbrot und eine Flasche Bier." In diesem Augenblick war er Hjalmar. Und wer hätte nicht trotzdem empfunden: „Einerlei. Es nützt nichts. Wir müssen weiter, hinauf! Dazu sind wir auf der Welt." In diesem Augenblick war er Faust.

Was ist nun der Sinn: die reife Skepsis, das ewige Streben oder das Butterbrot? Der Dichter antwortet: „Wir sind Menschen. Wir müssen zweifeln. Wir müssen streben. Wir müssen Bier trinken."

Die Dichter des Alltags

Nun aber gibt es wieder andere Dichter, die ohne die ganze Folie, gleichsam den Theaterprospekt ihrer Zeit mit allen seinen Versatzstücken, Kulissen, Soffiten, Kostümen, Lebensgewohnheiten, ohne das ganze bis ins Minutiöseste gehende Gesten- und Mienenspiel ihrer Zeit gar nicht zu denken sind: denn sie sind ja gar nichts anderes als der zusammengefaßte Ausdruck aller dieser Details. Würde man dieses Kolorit von ihnen wegnehmen, so bliebe nicht etwa ein verblaßtes Bild oder nur die großen Konturen ihrer Gestalt, sondern nichts, gar nichts, sie würden sich in Luft auflösen.

Ihre Dichtungen, ihre Bilder, ihre Philosophien, ihre öffentlichen Handlungen sind Memoirenliteratur, die einzige, die es gibt. Es sind, mit einem Worte, die Dichter des Alltags: ihnen erscheint vor allem wichtig, wie die täglichen Bedürfnisse des Menschen ihrer Zeit beschaffen sind, seine kleinen Leiden und Wünsche, seine täglichen Sehnsuchten und Enttäuschungen, seine einfachen Betätigungen und Gewohnheiten. Sie halten sich nicht für zu gut, diesen Dingen nachzugraben und ihre Untergründe ans Licht zu ziehen. Sie leisten damit ihren Mitlebenden den größten Dienst, aber, merkwürdigerweise, auch den Nachlebenden. Denn auch diese wiederum

interessiert an der Vergangenheit nichts als das kleine Leben.

Wir sind Männern wie Lucian, Juvenal oder Martial dankbarer als einem Großsprecher wie Virgil, der glaubte, es nicht billiger tun zu können als mit schweren Prunkstoffen wie die Eroberung Trojas und die Gründung Roms. Wir lesen ein Buch wie Grimmelshausens „Simplizissimus" heute noch mit großem Vergnügen; aber wo sind alle anderen geblieben? Und das Leben Casanovas, der kein Schriftsteller war und es nicht einmal sein wollte, gewinnt den Reiz eines Kunstwerks durch die Lebendigkeit und Treue, mit der die ganze psychische Mechanik einer Zeit ohne alle Heuchelei und Kosmetik nachgeschrieben wird. Ganze Abschnitte der Kunstgeschichte sind völlig versunken, weil sie weder die Kraft hatten, ein ganz großes, zeitloses Genie hervorzubringen, noch die Entsagung, sich mit den Kleinigkeiten zu beschäftigen.

Wie lebendig steht doch dieses ganze perikleische Athen vor uns, wenn wir von Sokrates hören — wirklichkeitstreuer noch im Xenophon als im Plato — diesem famosen alten Seelenfänger, der nicht glaubte, weil er ein Philosoph sei, müsse er in seinem Zimmer sitzen, der sich mit allem möglichen niedern Volk unterhielt, mit Schmieden, Topfdrehern, Markthelfern und Dirnen, und an ihnen seine Begriffe entwickelte, der am meisten trinken konnte, jeden Spaß vertrug und eine Art wandelndes satirisches Flugblatt von Athen war! Er wußte, Philosophie ist die Kunst, Menschen zu fischen, und darum mischte er seine Philosophie unter die Menschen und rührte und schüttelte sie so lange unter das wirkliche Leben, bis sie ganz menschlich geworden war. Oder Abraham a Sancta Clara, dieser verschmitzte Schnapphahn im Mönchsgewand, dieser Cabaretier auf der Kanzel,

ist er nicht der ganze Dreißigjährige Krieg mit seinem Fressen, Saufen, Totschlagen und Weiberschänden, seinem primitiven Mutterwitz und brutalen Augenblicksleben zusammengewürfelter Rowdymenschen, die morgen wahrscheinlich schon zerschossen oder verkohlt sind? Er hielt es mit der Sitte seiner Zeit, er hat sich gegen die deutsche Sprache benommen wie ein richtiger Räuberhauptmann: er hat sie in seinen Bildern gebrandschatzt, in seinen Gleichnissen genotzüchtigt und aus ihren Sätzen richtige Totschläger gemacht, mit denen er die Köpfe blutig drosch. Aber wir nehmen ihm das wahrhaftig nicht übel.

Die Kostüme der Menschheit

Um es zusammenzufassen: es gibt eben dreierlei Sorten von Dichtern. Die einen sind die außermenschlichen Heroen und Idealgestalten der Kunst. Sie sind selten und gleichsam ein glücklicher Zufall. Sodann die, welche ebenso Großes singen, aber ohne Größe. Sie erfassen jedoch häufig irgendein allgemeines Gefühl, das die Zeit gerade bewegt: Patriotismus, Liebe, Freundschaft, Frömmigkeit. Solcher Art waren die Vaterlandsdichter der Freiheitskriege, die Minnesänger des Mittelalters, die Freundschaftslyriker des achtzehnten Jahrhunderts, die religiösen Lyriker der Reformationszeit. Und die dritten: die wollen wir die Dichter der Straße nennen.

Es sind die verschiedenen Kostüme der menschlichen Seele. Die Werke der ersten Art sind die großen Prunkstücke der Menschheit, ihre Herrschafts- und Krönungsinsignien, die von unbeschränkter Dauer sind und nur durch irgendeine gewaltige Umwälzung der ganzen Kulturschicht hinweggetragen werden können, sie werden immer wieder hervorgeholt und bezeichnen durch die Jahrhunderte unverblaßt den höchsten Glanz und die höchsten Machtmöglichkeiten des menschlichen Geistes,

es sind Dekorationsobjekte von düsterer Feierlichkeit oder flammender Leuchtkraft: ihre Auffassung verändert sich im Laufe der Zeiten, wie ja auch die Auffassung von der Bedeutung des Königsmantels und der Krone; aber alle Zeiten sind sich darin einig, daß es die dauernden Merkmale der Größe sind.

Die zweiten sind den ersten in der Form ähnlich, aber nur in dieser. Sie sind die Maskenstücke einer bestimmten Zeit und wandern zum Plunder, wenn diese Zeit sich gewandelt hat. Sie haben nur die Attitüde der Größe, es sind die Draperien und Ausstattungsstücke des Komödianten, der den König macht. Sie wirken auf ihre Zeit oft ebenso stark wie die wirklichen Prachtgewänder, wie ja auch der Schauspieler dies vermag; aber sie sind es nur für einen Augenblick. Nach einiger Zeit wird die Bude abgerissen, die Lichter werden abgedreht, und das bunte Zeug kommt in den Müllkasten. Es gibt Zeiten, die nur solche Werke hervorbringen, die alle Kostüme haben und doch keines, kein einziges nämlich, das ihr Eigentum wäre. Solche Zeiten pflegt man dann in Bausch und Bogen auf den Kehricht zu werfen.

Die dritten schließlich scheinen weniger zu geben und geben doch in Wirklichkeit unendlich viel mehr. Sie nähen nämlich ganz einfach am Kleide der Zeit, das schlicht genug aussieht, und nur an diesem. Ihre Werke sind Fabrikate weder für besondere festliche Anlässe noch für Maskenaufzüge und Schaustellungen, sondern für den Tag und die Stunde; sie haben daher vor allem die Eigenschaften des Werktagskleides: sie sind praktisch, aus solidem Material und keineswegs übermäßig kostbar, man kann sie ruhig anfassen und verwenden; sie stehen auf der Höhe der letzten technischen Vervollkommnungen, denn sie sind ja Kinder ihrer Zeit, und sie sind jeder

Lebensweise, jeder Berufsart, jeder Witterung und jedem Aufenthaltsort angepaßt. Kurzum: die ersten sind Staatskleider, die zweiten Gewänder für Schauspielergarderoben und die dritten wirkliche historische Trachten, Stücke aus der Kostümkunde; und in der Geschichte der Kostüme bewahren sie sich auch ihren dauernden Platz.

Es ist diesen Dichtern der dritten Art eigentümlich, daß man sie sich nicht mit einer Leyer denken kann, ja kaum mit einem Lorbeerkranz. Sie haben mit diesen ewigen Symbolen nichts zu tun. Sie haben sie weder mit auf die Welt gebracht wie jene ersten noch sich in einem Antiquitätenladen ausgeliehen wie die zweiten. Sie dienten der Stunde, die keine Leyern und Lorbeerkränze zur Verfügung hat.

Der Dichter, von dem wir später handeln werden, ist ein Dichter der Straße; wenn man will, sogar in der geringschätzigen Nebenbedeutung. Er geht über die Straße: dies ist eigentlich seine ganze dichterische Tätigkeit. Er geht durch die Zimmer der Heutigen, durch ihre Kinderzimmer, ihre Speisezimmer, ihre Schlafzimmmer, ihre Soiréesäle und Dirnenlokale, ihre Landvillen und Caféhäuser. Er ist ein richtiger Straßendichter und Straßensänger: der Schilderer und Verherrlicher des kleinen Lebens der Stunde. Er trägt keinen Samtrock und fliegenden Schlips, auch innerlich nicht. Er trägt einen Hornkneifer.

Er hat die kleinen Leiden seiner Zeit aufgefangen. Wir können gar nicht intimer von ihm reden, als indem wir von seiner Zeit reden.

In welcher Luft leben wir? Es gab ein Mittelalter: da waren wir Troglodyten. Es gab eine Aufklärung: da befanden wir uns auf dem platten Lande. Nun sind wir im Begriffe, uns in eine andere Luftschicht zu begeben, in eine dünnere, reinere, trockenere, kältere, mit einem Wort: in eine höhere. Aber wir sind ihr noch nicht recht angepaßt; unser Atem geht kurz und stoßweise; unsere Augen sind an das schärfere Licht noch nicht gewöhnt, und wir blinzeln. Man nennt uns deshalb dekadent.

Alles Werdende ist dekadent

Dagegen ist nicht das Geringste einzuwenden. Denn in der Tat: alles Werdende ist dekadent. Die schwangere Frau ist hysterisch, der mausernde Kanarienvogel ist krank, die ganze Natur im Frühling hat etwas Neurasthenisches. Der Chinese ist weniger dekadent als der Europäer. Poë, Nietzsche, Maupassant wurden irrsinnig, während mein Portier vor einem solchen Schicksal so gut wie geschützt ist.

Überall, wo sich Neues bildet, ist „Schwäche", Krankheit, Dekadenz. Die Eidechse, die ihren Schwanz reorganisiert, ist nicht auf der Höhe ihrer Kräfte, der Rekonvaleszente ist schlafsüchtig, der Pithekanthropus war sicher ein Dekadent. Also: wir sind es auch.

Unser ganzer Zustand ist eine Art Übergang vom Perfektum ins Futurum, er ist aber keine Präsens; wir sind nicht, wir sind im Begriffe zu sein. Dies ist unsere gegenwärtige Lage. Wir leben in einem tempus inchoativum.

Die deutsche „Halbheit"

Etwas derartiges meinte wohl Nietzsche, als er sagte: „Was ich von den Deutschen halte: sie sind von vorgestern und von übermorgen, — sie haben noch kein Heute." Mit diesem Satz ist in der Tat das ganze Wesen der deutschen Kultur umrissen, mit allen ihren Schwächen und Stärken:

die Überpietät für die Vergangenheit, die sich an jeden Fortschritt als lästiger Hemmschuh anheftet, und das vage Hinüberschweifen in eine bodenlose Zukunft; aber auch die Größe der Deutschen: sie sind das historischeste Volk Europas und das „modernste“: erst seit Männern wie Herder, Lessing und Hegel weiß Europa, was Geschichte ist, und denen, die immer noch skeptisch diese deutschen Spintisierereien betrachteten, hat Bismarck eine ziemlich handgreifliche Kenntnis dieses Begriffs beigebracht. Und dennoch — oder vielleicht gerade darum — hat alles Werdende in Deutschland doch immer seinen besten Boden gefunden; das Brauende, Schweifende, Unklare, Tastende, Zentrifugale ist ein Stück des deutschen Ruhms. „Das Unzulängliche ist produktiv“ lautet einer der tiefsten Aussprüche Goethes; gerade durch seine Halbheit und Unzulänglichkeit, seinen vielgeschmähten Tiefsinn und Dunkelsinn hat der Deutsche die Hegemonie in der Philosophie, in der Kunst und zuletzt auch in der Politik errungen. Alles Ganze, Vollendete ist eben vollendet, fertig und daher abgetan, gewesen; das Halbe ist entwicklungsfähig, fortschreitend, immer auf der Suche nach seinem Komplement. Vollkommenheit ist steril. Der Deutsche wird nie fertig, das ist seine Größe.

Frankreich und die Kolportage

Es kann daher, wenn von moderner Kultur geredet wird, im wesentlichen nur die deutsche gemeint sein. Es käme nur noch etwa Amerika in Betracht, aber Amerika hat eben noch keine Kultur. Keineswegs jedoch kann es sich, wie immer noch viele Stimmen behaupten, um Frankreich handeln. Was den Kulturbestrebungen Frankreichs fehlt und immer gefehlt hat, ist der Ernst, Ernst im höchsten Sinne genommen. Was dem französischen Geist seine eigenartige Phosphoreszenz und sein merkwürdiges

Aroma verleiht, ist eben dies, daß er ein bloßes Spiel mit der eigenen Begabung ist, ein amüsantes, anmutiges, nüancenreiches, bisweilen hinreißendes Naturspiel von demselben Zauber, der uns an Pflanzen, Kindern und Frauen entzückt. Man mag diese seltsamen Qualitäten als etwas Übermenschliches bewundern oder als etwas Untermenschliches belächeln, eines steht jedenfalls fest: daß sie mit Kultur nichts zu schaffen haben. Denn Kultur ist Suchen, ein ewiges Suchen, das niemals findet. Die Franzosen aber haben immer nur gefunden und niemals gesucht. Sie stehen da, angefüllt mit dem stolzen Bewußtsein ihres glänzenden Könnens, und lassen ihre Fähigkeiten im Licht paradieren. Das französische Volk besitzt das paradoxe und mysteriöse Talent, aus allem: Gott, Liebe, Freiheit, Ruhm, Alltag einen ungeheuren Kolportageroman zu machen. Die ganze Geschichte Frankreichs in Kunst, Religion, Politik, Wissenschaft ist nichts als ein geschickt gesteigerter, brillant erzählter Schundroman. Die französische Revolution war ein pittoreskes und fesselndes Schauspiel für ganz Europa, mit wundervollen *scènes à faire*, hinreißenden Tiraden über Menschenrechte und knallenden Aktschlüssen. Die kleine Anekdote von dem Pariser Redakteur, der einen Aufsatz über Deismus mit der Begründung zurückschickte: „*La question de Dieu manque d'actualité*", hat etwas Typisches. Die Sache spielte in den vierziger Jahren: Gott war eben damals für die Franzosen nicht mehr *à la mode*. Im achtzehnten Jahrhundert, als „reiner Deismus" in ganz Europa „getragen" wurde, da war das modeführende Frankreich in diesem Artikel obenan. Dasselbe hat sich dann im vorigen Jahrhundert mit dem Positivismus wiederholt: auch dieser war für Frankreich nichts als eine Aktualität, eine Gelegenheit zu neuen blendenden Fleurettkünsten,

geistigen Manövern und Schaustellungen. Dann kam der Naturalismus. Aber wenn man Zolas Experimentalroman etwas näher ansieht, so kommt wiederum die Kolportage zum Vorschein, die Kolportage *pur sang*, keinerlei Kunstrevolution. Die ganze epochemachende Umwälzung beruht auf dem Kunstgriff einer optischen Täuschung. Zola hat keineswegs die Kolportage aus dem Roman verdrängt, durch eine Darstellung des natürlichen Lebens, sondern gerade umgekehrt: er hat aus der Realität des Lebens einen neuen dankbaren Kolportageroman gemacht. Dieses Stück wüste Zehnpfennigliteratur, das ja in der Tat im wirklichen Leben steckt, herausgeholt zu haben, *scientifiquement*, exakt, experimentell; die naturwissenschaftliche Entdeckung der Kolportage der Tatsachen: das ist die große Errungenschaft des französischen Naturalismus. Man könnte sagen: die Kolportage, der Feuilletonismus ist das a priori der französischen Weltansicht; hält man ihnen vor, das Feuilleton sei Unnatur, so erwidern sie mit dem experimentellen Beweis, daß die Natur ein Feuilleton sei.

Die Begabung Frankreichs, die eine vorwiegend journalistische ist, hat jedoch auch den großen Nutzen aller propagandistischen Tätigkeit. In Frankreich sind neue Inhalte immer zuerst in kleinen, faßlichen Rationen ausgemünzt worden: diese aktualisierende Arbeit soll nicht übersehen werden. Frankreich hat die ersten kuranten Freidenker hervorgebracht und der ganzen Bewegung des achtzehnten Jahrhunderts damit den Weg geebnet, und Frankreich hat die ersten wirklichen Psychologen gehabt und steht darum auch jetzt wieder gewissermaßen an der Spitze einer Bewegung, die erst im Werden ist und die es zu vertiefen gilt. In Frankreich selbst freilich verfliegt alles sofort wieder; da es nur an der Oberfläche

war, wird es auch immer wieder vom nächsten Wind weggeweht; die ganze französische Literatur, könnte man sagen, besteht aus lauter Flugschriften. Und darum kann man bemerken, daß es in Frankreich schon wieder keine Psychologen gibt. Ihr Dichter ist Rostand. Aber was kümmert uns das? Die Entwicklung ist eingeleitet, und wir sind ihnen dafür dankbar.

Die Entdeckung der Seele

Wollte man das Ereignis, das sich soeben in Europa vollzieht, mit einem Schlagworte bezeichnen, so könnte man es die Entdeckung der Seele nennen. Zuerst entdeckte der Mensch den Menschen, sich selbst: als abgegrenzt durch unübersteigliche Klüfte von allen übrigen Wesen, abgegrenzt von der Natur, die er nicht versteht, abgegrenzt von den Tieren, die ihn nicht verstehen, einsam, nur auf sich selbst gestellt, ohne Echo im weiten Reich des Werdens. Dies muß ein ungeheures Ereignis gewesen sein, es ist prähistorisch, und wir können seine tieferschütternde, umwühlende Wirkung nur von fernher ahnen: in gewissen grausamen, selbstzerstörerischen, sehnsuchtsvollen Mysterienkulten der Alten, in denen der Mensch sich als losgerissen von der Natur erkennt und ihr nachtrauert. Es war nur die negative Seite, die er erkannt hatte, und darum war diese Wendung ein tragisches Geschehnis und ihr Gefühlsausdruck eine tiefe Wehmut um den unwiderbringlich verlorenen Zustand der Tierheit. Es folgte, schon im Lichte der Historie, die Entdeckung des Individuums, die auch eine Losreißung war, aber diesmal eine selbstgewollte und freudig empfundene. Bisher hatte sich der Mensch nur als Gattung gefühlt, als Teil und Glied irgendeines höheren Ganzen, der civitas dei oder des heiligen römischen Reiches oder der Zunft und Kaste, in der er wirkte, zuletzt

als Menschheitsbürger, um in dieser letzten sublimiertesten Form der Gebundenheit den Begriff aufzulösen. Aber er hatte inzwischen das Alleinsein gelernt und das Glück des Alleinseins. Der Mensch, abgegrenzt als Mikrokosmos nicht bloß von der Natur, sondern auch von allen übrigen Menschen, ganz für sich, aber eine Welt für sich: das ist die große Errungenschaft des Individualismus.

Indes: jeder geistige Prozeß ist unendlich, und obschon man im ersten Rausch dieser außerordentlichen Entdeckung glaubte, nun den Gipfel der Selbsterkenntnis und der Freiheit genommen zu haben, so begann sich doch allmählich, zunächst nur in dunklen Regungen des Unterbewußtseins, eine neue Differenzierung herauszubilden. Es stellte sich heraus, daß auch das Individuum selbst nichts in sich Gleiches, nichts Unveränderliches und Ganzes ist, daß es noch unterdifferenziert ist. Die menschliche Seele als ein Vielfaches, als eine Art Gesellschaftsstaat von Unterseelen und Gegenseelen, die in stetem labilem Gleichgewicht gegeneinanderstehen, das war die neue Entdeckung. Damit im Zusammenhang stand die Entdeckung der Irrationalität der Seele, ihrer Unberechenbarkeit und Unentwirrbarkeit und die Anfänge einer Art psychologischer Infinitesimal- und Differentialrechnung, einer Seelenmikroskopie, die erkennt, daß gerade die unscheinbarsten, dem freien Auge gar nicht mehr sichtbaren Veränderungen und Unterschiede das ausmachen, was man Seelenleben nennt. Schon Leibniz hatte, seiner Zeit weit vorauseilend, den Begriff der *perception petite* eingeführt, der „unendlich kleinen Vorstellung", und damit einer Psychologie vorgearbeitet, die erst jetzt ihre Anfänge entwickelt. Er hatte bereits erkannt, daß die an der äußersten Grenze der Sichtbarkeit stehenden Seelenregungen, die psycho-

logischen Integrale gleichsam, die im Halbdunkel liegenden Tatsachen unseres Seelenlebens die belangreichsten sind, denn sie enthalten die Kräfte, die den tiefsten Kern unseres Wesens bilden. Ähnlich Lichtenberg, welcher schrieb: „Über nichts wünsche ich mehr die geheimen Stimmen denkender Köpfe gesammelt zu lesen, als über die Materie von der Seele, die lauten, öffentlichen verlange ich nicht, die kenne ich schon. Allein die gehören nicht sowohl in eine Psychologie, als in eine Statutensammlung" — und der zur Theorie die Praxis fügte, indem er in einer Fülle subtilster und bizarrster Selbstbeobachtungen eine Schärfe und Unerbittlichkeit der Autovivisektion erreichte, die von seiner Zeit gar nicht verstanden wurde. Er hat die Seelenkunde zum erstenmal wissenschaftlich betrieben, als einen Zweig der empirischen Anthropologie, gegründet auf Beobachtung und Experiment, freilich nicht in Form physikalischer Messungen und logarithmischer Reihen, die nie in die Tiefe führen, sondern wissenschaftlich durch den Geist der Objektivität und Exaktheit. Und zu derselben Zeit entdeckte der tiefsinnige Hamann den Menschen als „coincidentia oppositorum", als die Tatsache gewordene Vereinigung der Gegensätze, die Mitte zwischen Tier und Engel, die leibhaftige, fleischgewordene Kontradiktion, das wandelnde Paradoxon. Und diese neue Bestätigung der Uferlosigkeit und Undurchdringlichkeit, ja Sinnlosigkeit des menschlichen Wesens wirkte hier zum ersten Male nicht als Selbstvorwurf, sondern als Reiz.

Das neue Koordinatensystem

Solche Vorahnungen bleiben jedoch immer nur Gemeingut der wenigen Wissenden, eine esoterische Lehre, solange nicht die Wirklichkeit ihren Namenszug darunter setzt. Ich meine: solange nicht der Mensch im breiten Querschnitt, der statistische Mensch gleichsam, so ist,

wie die Theorie ihn längst erkannt hat. Dieser Mensch ist heute zum erstenmal auf die Bühne des Lebens getreten, er befindet sich nicht mehr in den psychologischen Aktenstücken der Seelenanatomen, sondern auf der Straße und im realen Dasein. Der typische Mensch von heute ist allmählich so geworden, wie ihn die Kenner längst vorauserkannt hatten. Der Mensch des achtzehnten Jahrhunderts kommt uns heute genau so leicht überblickbar, grob skelettiert und erstaunlich einfach vor, wie diesem der Mensch des Mittelalters erschien. „Individuum" ist für uns heute eine ebenso rohe und primitive Bezeichnung wie es vor hundertfünfzig Jahren das Wort „Mensch" überhaupt war. Jene Menschen des achtzehnten Jahrhunderts — und wir müssen immer wieder sie herannehmen, denn sie bezeichnen unleugbar einen weithin sichtbaren Gipfel der Entwicklung — sie hatten es noch sehr gut im Verhältnis zu uns, sie lebten viel einfacher, sie lebten sich; aber uns ist das „Ich" ebenso unter den Händen verschwunden, wie ihnen der „Staat" oder die „Gesellschaft". Es war eine von den Zeiten, in denen man ein neues Koordinatensystem findet, und das sind immer höchst glückliche Zeiten. Dieses Koordinatensystem war sicher und scharf um einen Punkt gelegt: das Individuum. Es ist schwer begreiflich zu machen, wenn man es nicht spürt: aber von allen vorbildlichen Figuren jener Zeit: von Werther, von Rousseau, vor allem vom Menschen, wie ihn Kant konzipiert hat, geht der Eindruck einer ungemein wohltuenden, wahrhaftig klassischen Geradlinigkeit aus, sie sind so vollständig symmetrisch und geometrisch gebaut und in ein so tadelloses, mit einem Blick zu erfassendes Schema eingezeichnet wie der „Kanon der menschlichen Gestalt" in den Hilfsblättern der Zeichenschulen. Und dieser Eindruck, den

sie auf uns machen, ist um so merkwürdiger, als jene Zeit sich selbst als höchst zwiespältig, zerrissen und problematisch vorkam. Aber dies scheint ein psychologisches Gesetz zu sein: jedesmal wenn der Mensch aufs neue festen Fuß faßt, glaubt er zu wanken. Alles schien damals zu wanken, die Kantische Entdeckung schien die ganze äußere Welt in einem bloßen Schattenwurf des Geistes aufzulösen, und dennoch: wie höchst wohlgeordnet und beruhigend mutet uns seine Einregistrierung des Weltbilds in Zeit, Raum und Kausalität heute an. Er kommt uns vor wie ein guter Onkel, der drei große Schachteln mitgebracht hat, in die er alles sauber verpackt; nichts ist geeigneter, uns das Gefühl rangiertester Sicherheit zu geben. Und auch der unglückliche Werther erscheint uns heute als ein sehr beneidenswerter Seelenlogiker, denn er hatte noch eine so genaue Richtung, ein so absolutes Ziel: die Erotik selbst war ihm noch kein Problem. Wie gern möchten wir mit diesem zersplitterten, unstäten, bodenlos umherirrenden Schwarmgeist tauschen, der doch so genau wußte, was er wollte, und was er nicht hatte.

Wenn es einen Beweis dafür gibt, daß ein menschlicher Fortschritt tatsächlich stattfindet, so ist er hier: in der Primitivität, die das hochkomplizierte achtzehnte Jahrhundert in unseren Augen besitzt.

Die Überwindung der Ethik

Das Ich ist für uns nicht mehr der Mittelpunkt eines Koordinatensystems: es ist selbst eines. Man kann in der Entwicklung dieses Problems drei große Stufen unterscheiden: zuerst galt der Mensch überhaupt als unwandelbar; sodann als wandelbar im Laufe der Geschichte, diese Auffassung kulminiert in Lessing; schließlich als wandelbar im Wechsel des ganzen eigenen Lebens. Parallel diesen Auffassungen entwickelte sich die Ethik in drei Stufen, auf denen sich der Geltungskreis des moralischen

Gesetzes zunehmend verengert. Und zwar sowohl räumlich wie zeitlich. Zuerst galt das Gesetz Gottes, wie es in den monotheistischen Religionen formuliert ist: es ist überirdisch und umspannt die ganze Welt; zugleich ist es ewig. Dann kam das Gesetz der Gattung, wie es Kant im „kategorischen Imperativ“ am klarsten kristallisiert hat: es umspannt die ganze Menschheit, aber nur diese, es ist irdisch; und es ist zeitlich; und zuletzt kam das Gesetz der Seele: dieses geht nur das Individuum an; und selbst für dieses gilt es nur als Augenblicksgesetz. Um es in drei Schlagworten zusammenzufassen, können wir sagen: die erste Stufe ist theonom, die zweite anthroponom, die dritte idionom.

Es ist jedoch ganz klar, daß zu dieser dritten Stufe der Selbstgesetzgebung und Augenblicksgesetzgebung, der „goldenen Regel, daß es keine goldene Regel gibt“ (Shaw), die höchste moralische Verantwortlichkeit und Kraft der Erkenntnis gehört und daß sie sich zuletzt entwickeln mußte, weil sie eben nur im entwickeltsten Menschen möglich ist. Nur der Mensch der stärksten und zartesten, der höchsten und tiefsten Sittlichkeit ist natürlich imstande, die Moral zu überwinden, zu überwinden in der einzig angemessenen Bedeutung, daß er sie aufhebt; aufhebt im Hegelschen Sinne, d. h. auf eine höhere Stufe, in der sie enthalten ist.

Die Überwindung der Physik

Hier sehen wir übrigens jene sonderbare polare Berührung von Anfang und Ende einer Kulturentwicklung, auf die Lamprecht bisweilen hinweist. Der gesetzlose Wilde berührt sich mit dem gesetzlosen Menschen der Zukunft, ebenso wie auch eine Art Mystik und Aberglauben sich auf einer höchsten Kulturstufe wieder zu entfalten pflegen. Es ist eine oft beobachtete Tatsache, daß gerade die hellsichtigsten Köpfe in reifen Jahren zu einer Art

Köhlerglauben zurückkehren, der freilich nicht ein Ausgangspunkt, sondern ein Gipfel ist. Es ist das „dritte Reich" der Mystik, über das der „vorurteilslose" Positivist sich nur deshalb erheben zu können glaubt, weil er ein moralischer und intellektueller Parvenü ist. Daß es keinen Zufall gibt, keine übelwollenden Dämonen und boshaften Kobolde, das weiß er; auch scheint es ihm erwiesen, daß ein Freitag sich in nichts Wesentlichem von einem Sonntag unterscheidet und daß zwischen der Tatsache, daß man den linken Fuß zuerst aus dem Bette schiebt, und irgendeinem äußeren Ereignis unmöglich logische oder physikalische Beziehungen bestehen können. Daß aber alles untereinander in Beziehung steht; daß es geheimnisvolle überphysikalische Zusammenhänge gibt, die wir nur deshalb unnatürlich oder übernatürlich nennen, weil wir ihr Gesetz noch nicht entdeckt haben; daß es zwar keine Dämonen gibt, wohl aber einen Dämon, für jeden Menschen einen eigenen, der ihn regiert und hin- und herbewegt, einen Dämon, der um so mächtiger, gefährlicher und magischer ist, je größer ebendieser Mensch ist; daß unser Schicksal sich zwar nicht mittels astrologischer Geheimbücher aus den Sternen ablesen läßt, daß es aber doch dort genau aufgeschrieben ist —: das alles weiß er noch nicht. Er hat einige ungereimte Vorurteile abgelegt und sich einige nützliche Kenntnisse zugelegt, aber er ist viel zu eingebildet auf diese kleinen provisorischen Errungenschaften, um sich über sie stellen zu können, um zu wissen, daß es gewissermaßen nur punktierte Hilfslinien sind, nützlich und unentbehrlich wie alle Hilfslinien, aber schließlich doch nur dazu da, um eines Tages ausradiert zu werden. Die Physik ist etwas, das überwunden werden muß, und zwar — durch Physik. Die Geschichte der Naturwissenschaften lehrt

uns das jeden Tag. Wissenschaft ist niemals etwas anderes gewesen als die Summe jener Dinge, die wir verstehen. Die Wissenschaft hat keineswegs die Mystik zu besiegen; sie hat sie zu erobern. Der Positivist aber mit seiner frischgeplätteten Wissenschaftlichkeit von heute vormittag vermag das nicht zu verstehen. Seine Erwerbungen sind noch zu jung, als daß er imstande wäre, sie wirklich zu besitzen. Er trägt sie noch mit jener Selbstgefälligkeit und leichten Verwunderung, wie der plötzlich zu Wohlstand Gelangte seine schönen Kleider, er hat noch nicht die Selbstverständlichkeit, Gleichgiltigkeit, ja Geringschätzung des Blickes, die jeder wirklich Besitzende für seine Güter hat. Er hat sich noch gar nicht von dem Erstaunen erholt, daß es etwas wie Physik, etwas wie Ethik überhaupt gibt: für ihn sind diese Dinge noch beispiellose Wunder. Daß etwas wie eine Möglichkeit, die Natur berechnen zu können, überhaupt vorhanden ist, erscheint ihm als das Mirakel an sich, und darüber vergißt er die anderen Mirakel, die umfassender und tiefer sind. Ebenso ist die Tatsache der Sittlichkeit für ihn ein so unfaßbar großes Ereignis, daß er von ihm völlig hypnotisiert ist. Wie vermöchte er daher einen Geist zu verstehen, der sagt: Sittlichkeit ist so selbstverständlich, daß ich mich mit ihr gar nicht mehr abgebe; das Problem des Altruismus ist für mich genau so ein Problem wie der Gebrauch der Seife: nämlich gar keines. Der ethische Parvenü ist der Gegner der individualistischen Ethik.

Jesus war genötigt, das extremste altruistische Ideal vor der Welt aufzurichten: nur durch dieses äußerste Gegenbild konnte er den tiefinnerlich auf das Unsittliche gerichteten Grundwillen seiner Zeit besiegen, einer Zeit, die zur einen Hälfte Rom hieß und zur anderen Judäa. Nur Menschen, die eigentlich von Natur lasterhaft, bös-

artig und selbstsüchtig sind, sind Bekämpfer der individualistischen Ethik. Sie sind darin von ihrem Standpunkt aus vollkommen im Recht. Sie dürften sich in der Tat niemals erlauben, egoistisch zu sein. In ihnen ist noch viel zu viel Untermenschen-Egoismus, und darum haben sie das christliche Sittlichkeitsideal dringend nötig. Hierin zeigt sich ihre tiefe Unsittlichkeit.

Die Entwicklung zum ethischen Individualismus ist, um es mit einem Wort zu sagen, eine künstlerische. Daß jeder Mensch sein eigenes Sittengesetz hat, das für ihn, nur für ihn, für ihn aber unverbrüchlich gilt, ist nur möglich unter der Voraussetzung, daß jeder Mensch ein besonderer Organismus mit eigenen Lebensgesetzen, eigenen Lebensäußerungen, besonderen Farben und Konturen, kurz daß er ein Kunstwerk ist. Für die Kunstwerke gibt es auch „keine Gesetze", und zwar gerade deshalb, weil sie die gesetzmäßigsten Gebilde sind, die wir kennen, weil sie bis ins kleinste von einem bestimmten Geist beherrscht sind. Man nennt das Stil. Ganz denselben Sinn hat auch die neue Ethik. Seine besondere Schönheit zu verwirklichen, seine eigenen Schönheitsgesetze zu erfüllen, seinen Stil zu haben und zu leben, das ist der Mensch. Was zu einem Kunstwerk gehört, was ihm organisch ist, das pflegen wir das Schöne an ihm zu nennen; was zu einem Menschen gehört, all das ausnahmslos, aber nur das, müssen wir an ihm sittlich nennen.

Die verhaltene Subjektivität

Es steht fest," sagt Maeterlinck, „daß sich das Reich der Seele täglich mehr erweitert." Man kann dies heutzutage in der Tat bis in die unscheinbarsten und fernliegendsten Gebiete verfolgen. Man könnte sagen: die Seele fängt endlich an populär zu werden. Unter den vielen Symptomen, die darauf hindeuten,

ist vielleicht das wichtigste die zunehmende Entwicklung des Schweigens. Dies läßt vermuten, daß der Mensch Miene macht, sich dem Menschen zu nähern. Denn dieses Schweigen ist kein totes, sondern es legt die Annahme nahe, daß sich in aller Stille neue Ausdrucksmittel vorbereiten. Denn neuen Ausdrücken müssen immer neue Eindrücke vorangehen; daher befinden wir uns jetzt in einem vorwiegend schweigenden, aufnehmenden Stadium. Die Zeiten des Klassizismus, der Romantik und des Materialismus, so verschieden sie in allem übrigen gewesen sein mögen, hatten doch einen gemeinsamen Grundzug: den der hervorbrechenden Subjektivität; der Drang, sich nach außen zu projizieren: in Kunst, Wissenschaft, Politik, ist der treibende Grundwille jener ganzen Kultursphäre, die ihren klassischen Ausdruck in der Philosophie Fichtes gefunden hat, der die ganze Welt in allen ihren Gestaltungen als ein Produkt des aktiven, schöpferischen Ich begreift. Diese Geistesverfassung ist einer anderen, völlig entgegengesetzten gewichen: der Verinnerlichung, der verhaltenen Subjektivität. Um es in eine Formel zu fassen: der Expressionismus wurde abgelöst vom Impressionismus.

Die Definition des Impressionismus

Was ist der Impressionismus? Wir wollen sogleich sagen, wofür wir ihn halten: für eine Anpassung an die moderne Überfülle der Impressionen. Die moderne Epidemie ist Gedankenübervölkerung. Die zahllosen Veränderungen der Gegenwart auf allen Gebieten haben eine solche Unmasse von neuen Vorstellungsinhalten, Assoziationsmöglichkeiten, Wertungen, Perspektiven ergeben, daß der Aufnahmsapparat des Menschen ihnen nicht gewachsen war. Und noch nicht genug damit: zugleich hat auch die Kenntnis der Vergangenheit und die Fähigkeit, sich in historische Zustände einzufühlen, immer mehr

um sich gegriffen und unerwartete Dimensionen angenommen. Nach allen Richtungen hat sich das moderne Bewußtsein erweitert, verfeinert, vertieft: es umspannt heute den Kosmos und den Wassertropfen; das Werden des Menschen in seinen tausenderlei geschichtlichen Facettierungen, bis weit zurück hinter die Zeiten geschriebener Kunde; die ganze Vielgestaltigkeit des Erdballs; die neuen technischen sozialen industriellen politischen Phänomene; die völlig neuartigen Tatsachen der Chemie und der beschreibenden Naturwissenschaft; dazu die Ideen der neuen Kunst und Philosophie. Von dieser plötzlichen Masseninvasion neuer Vorstellungen wurde es völlig überwältigt. Was tun? Hier erfand sich nun die Natur, die niemals verlegen ist, eine ganz neue Form der Apperzeption: den Impressionismus. Dieser ist einfach nichts anderes als eine notwendige und höchst zweckmäßige Einrichtung, um die Fülle der Eindrücke überhaupt aufnehmen zu können. Unser Gehirn entwickelte sich nach und nach zu einem reinen Registrier- und Kontrollapparat: es zeigt an, was „eingegangen" ist. Die beliebten Klagen über die moderne „Zerfahrenheit" sind schon darum höchst läppisch, weil sie ganz nutzlos sind. Wir können nicht mit unseren Organen und deren Adaptierung zu streiten anfangen; es ist einmal so. Schon dies wäre eine vollkommen ausreichende Rechtfertigung des Impressionismus.

Der „höhere Realismus"

Aber ist denn der Impressionismus wirklich eine so mangelhafte Apperzeptionsform? Er ist ganz einfach ein Fortschritt im Realismus. Wir sind in der Tat realistischer geworden, viel realistischer, als wir es in den Zeiten des Materialismus waren. Denn wir sind auf die Einzelmomente des Seelenlebens zurückgegangen, auf den realen empirischen Eindruck, wie er wirklich stattfindet:

das ist der Impressionismus. Indem wir uns an diese wirklicheren Wirklichkeiten hielten, haben wir uns allerdings „zersplittert", aber so, wie sich auch der Anatom in seinen Beobachtungen zersplittert, wenn er die Zellen betrachtet statt des ganzen Menschen. Aber die Zelle ist der Mensch.

Jeglicher Fortschritt ist Zersplitterung, weil er Verfeinerung, Vertiefung und Sublimierung ist. Weil er immer eine Fortbewegung zu einer höheren Wirklichkeit ist.

Dies wird uns sogleich klar werden, wenn wir ein paar Beispiele betrachten. Kant hat alles zur „Erscheinung" gemacht, also gewissermaßen alle Realität aufgehoben; nach Abzug aller Vorstellungsformen unseres Geistes, die bloß subjektiv sind und keinerlei Realität unabhängig von uns besitzen, bleibt nichts als das Ding an sich, das ein Unding ist und an dem wir nur eines mit absoluter Sicherheit erkennen können: daß es nämlich unerkennbar ist. Kant war also anscheinend der größte Leugner der Wirklichkeit, der je gelebt hat, und so erschien er auch zunächst seinen Zeitgenossen. Aber sehr bald stellte sich heraus, daß er ganz im Gegenteil der größte Realist war, der bisher gelebt hat. Denn er ging auf das einzige Reale zurück, das es überhaupt gibt: auf die menschliche Seele. Er hatte also, weit entfernt, die Wirklichkeit zu zerstören, überhaupt erst eine einwandfreie Wirklichkeit geschaffen; denn bis dahin gab es gar keine. Alle bisherigen Philosophenrealitäten waren Kartenhäuser, die jeder umwerfen konnte, aber jetzt war ein Punkt gefunden, der absolut unverrückbar war: die Seele als Gesetzgeberin der Außenwelt. Mochte immerhin das, was man bisher die Wirklichkeit genannt hatte, in nichts zerflattern, der Mensch blieb stehen, fester als je, als die einzige, aber unanfechtbare Wirklichkeit.

Ebenso wird man nicht wohl leugnen können, daß Kopernikus gegenüber allen früheren Astronomen der größere Realist war, denn die anderen hatten eine ganz falsche Ansicht. Und dennoch ist seine astronomische Wirklichkeit, verglichen mit der alten, die schwankendere, unsicherere, irrealere. Wie gemütlich nimmt sich die Erdscheibe der Alten aus mit der drehbaren Himmelskugel, an der die Fixsterne befestigt sind wie Lampions, eine höchst beruhigende, sichere Angelegenheit, die man mit einer Kurbel in Bewegung setzen kann. Und was bleibt nach dem kopernikanischen System und der Kant-Laplaceschen Theorie? Kampf der Atome, Nebel, die sich ballen und lösen, und die Erde als ein kleiner Lichtpunkt. Wie unrealistisch! Die Wirklichkeit der Erde ist fast auf ein Nichts zusammengeschmolzen. Und dennoch hat Kopernikus recht, und die „Realisten", die die Erde als das mächtige Zentrum der Welt ansahen, hatten unrecht.

Ebenso verhält es sich mit den Religionen. Naturgötterei, Fetischismus, Polytheismus, Seelenwanderung sind viel realistischer als der einfache Monotheismus. Und dennoch wird man darin heute keinen Beweis mehr für die höhere Wahrheit der Naturreligionen erblicken. Derselbe Vorgang läßt sich innerhalb des Christentums beobachten. Der Protestantismus hat den Marienkult, die Heiligen, die Transsubstantiation, die Absolution durch Ohrenbeichte aufgehoben, lauter unleugbare „Realitäten", greifbare Wirklichkeiten, und hat an ihre Stelle Symbole, Begriffe, Unvorstellbarkeiten gesetzt. Hat er darum weniger recht als der Papismus? Und über aller positiven Religion stand zu allen Zeiten die Mystik, die auf völlige Luftdinge zurückgeht: auf Stimmungen, Schwingungen, Ahnungen, Extasen. Und sie ist trotzdem die einzige

Religionsform, die sich unzerstört durch sechs Jahrtausende erhalten hat und wahrscheinlich bleiben wird, solange es Menschen gibt.

Kurz: die geistige Entwicklung der Menschheit geht immer weg von der gegebenen Wirklichkeit: indem sie an ihre Stelle eine höhere Wirklichkeit setzt, die aber eben darum immaterieller, wenn auch keineswegs irrealer ist. Mit anderen Worten: sie sucht die konstanten Elemente auf, jene Elemente, die in der hörbaren, greifbaren, sichtbaren Wirklichkeit niemals zu finden sind. Und hier löst sich der Widerspruch. Der Protestantismus hat die konstanteren und darum umfaßbareren Elemente der Religiosität festgehalten: darum ist er realistischer. Die moderne Physik stützt sich auf die Atome, jene konstanten Elemente der Körper, die noch nie ein Mensch gesehen hat: und darum ist sie realistischer. Und ebendarum ist auch der Impressionist der Realistischere. Obgleich die einzelnen Impressionen an sich etwas durchaus Flüchtiges und Imponderables sind, so sind sie dennoch das, woraus unser ganzes Seelenleben sich zusammensetzt und aufbaut, sie sind die psychologischen Konstanten, wie die Atome die physikalischen Konstanten sind oder die Zellen die physiologischen Konstanten. Und zugleich sind sie auch die einzigen psychologischen Realitäten, denn alle anderen Erscheinungen unseres Seelenlebens sind nichts als Abstraktionen, gewonnen aus kleineren oder größeren Gruppen realer Einzeleindrücke, sie sind von uns nachträglich hergestellt und finden sich in der psychologischen Wirklichkeit niemals vor.

Der impressionistische Mensch

Der Impressionismus ist also gar nicht Schwäche, Unfähigkeit, etwas Ganzes auszudrücken, sondern Reichtum; ein Überreichtum, der sich damit begnügt, das einzelne festzuhalten, und zugleich ein erhöhter Natu-

ralismus, der die Wirklichkeit genau so aufnimmt, wie sie eintritt: als einzelne Impression. Er ist von der Malerei ausgegangen, uns das ist sehr bezeichnend, denn die Malerei ist gerade jene Kunst, die am meisten auf die Beobachtung der realen, körperlichen Außenwelt gestellt ist. Aber er beschränkt sich längst nicht mehr auf die Malkunst; man kann sagen, daß wir heute nicht nur impressionistisch malen, sondern auch impressionistisch dichten, musizieren, denken, lieben und überhaupt impressionistisch leben. Alle Künste sind allmählich impressionistisch geworden; es gibt heute nirgends mehr das Schreckgespenst der „Komposition", der Künstler ist nicht mehr gezwungen, seine Beobachtungen und Empfindungen zu einer gewaltsamen Einheit und Architektonik zusammenzulügen; dafür aber hat er lebhaftere und schärfere Netzhautbilder, und das ist wichtiger und wertvoller. Unser ganzes Geistesleben ist gewollt und bewußt traditionslos, eine gewisse Verschwommenheit der Konturen gilt nicht mehr als Einwand, sondern erweckt ein gewisses Vertrauen, wir sind gegen die Kontur *au principe*. Unser ganzes Sehen ist nicht mehr zeichnerisch, wie es zum Beispiel das Sehen Goethes in so hohem Maße war. Man kann sagen: Goethe dichtete, dachte und lebte als Zeichner und brachte es gerade durch diese Einheitlichkeit zu einer solchen Vollendung. Und der Mensch seines Zeitalters überhaupt war der zeichnerische Mensch. Für unsere Gesamtauffassung des Lebens und der Kunst ist aber gerade das zeichnerische Moment ganz in den Hintergrund getreten; es dominiert die Farbe, der Farbenfleck. Scharfe Kontraste werden von uns ertragen, ja bis zu einem gewissen Grade gefordert, unvermittelte Übergänge mühelos apperzipiert; auch der moderne Lichthunger ist ein impressionistischer Zug. Von

einem Kunstwerk dulden wir, daß es ein „Ausschnitt aus der Wirklichkeit“ ist, und es verletzt uns nicht, wenn dieser Schnitt und die Willkürlichkeit des Schnitts nicht verborgen und sogar betont wird: so gerade erscheint es uns künstlerisch. Die Schönheit des Fragments beginnt uns langsam aufzudämmern; und auch dies ist wieder nichts als ein erhöhter Sinn für Realismus, denn die ganze Wirklichkeit ist ja ein Fragment; was uns in der Realität entgegentritt, ist immer nur Stückwerk. Zudem ist die ganze Ausschnittechnik viel phantasievoller, denn sie läßt zu erraten übrig.

Was ist Nervosität?

Wenden wir uns nun zu einem zweiten Grundzug unserer Zeit: der Nervosität. Der Zusammenhang zwischen Impressionismus und Nervosität ist ein so enger, daß sie fast identisch sind. Sie verhalten sich zueinander wie die zwei Seiten eines Kartenblatts. Nun was ist aber Nervosität? Sie ist nichts anderes als erhöhte Perzeptibilität für Reize: eine gesteigerte Schnelligkeit der Reaktion, eine reichere und kühnere Assoziationsfähigkeit; mit einem Wort: Geist. Je geistig hochstehender ein Organismus ist, desto nervöser ist er. Der Kulturmensch ist nervöser als der Wilde, der heutige Mensch nervöser als der mittelalterliche, der Dichter nervöser als der Philister. Jeder schöpferische Mensch ist bis zu einem gewissen Grade eine Neurose. Bisweilen haben sich sogar ganze Volksbegabungen in epidemischen Psychosen entladen: so die religiöse Begabung des Mittelalters in den Veitstänzen, das tragische Talent der Griechen in den Dionysien. Ja wir können dieses Verhältnis bis in die Tierwelt hinunter verfolgen: ein Jagdhund ist zweifellos ein viel nervöseres Tier als ein Fleischerhund, und dieser ist wiederum nervöser als ein Ochse. Daß Hysterische hell-

sehend sind, ist nachgewiesen; im verkleinerten Format wiederholt sich dies beim Neurasthenischen: er ist scharfsehend. Er hat einfach schärfere, beweglichere, regsamere, unruhigere, wachere, weniger verschlafene Sinne. Kurz: an allen psychiatrischen Definitionen der Neurasthenie ist immer nur dies eine zu erkennen: daß sie nichts anderes sind als gehässige Umschreibungen für die physiologischen Zustände des begabten Menschen.

Was also gemeinhin von Psychiatern und anderen Menschen, die nichts von Psychiatrie verstehen, als ein krankhafter Zug unserer Zeit bezeichnet wird, ist gerade das Symptom unserer höchsten Gesundheit, freilich jener Form der Gesundheit, die uns spezifisch ist: es ist der stärkere Herzschlag, die erhöhte Pulsfrequenz, der raschere Stoffwechsel des Steigenden. Wie wir schon vorhin sagten: wir begeben uns in Höhenluft. Daß bisweilen auch wirklich ein wenig „Bergkrankheit“ dabei ist, darf uns nicht stutzig machen, zumal dieses Stadium schon nahezu überwunden ist und in ein früheres Jahrzehnt gehört, über das noch zu reden sein wird.

Die Entdeckung des Neurons

Der ganze Aberglaube von der modernen Nervosität dürfte übrigens noch einen zweiten Grund haben. Eines der epochemachendsten Ereignisse der modernen Wissenschaft ist, wenn man es in einem Schlagworte sagen wollte, die Entdeckung des Neurons. Dies hatte einen völligen Umbau der physiologischen und psychologischen Disziplinen zur Folge. Auch dies ist in seiner Art ein impressionistischer Charakterzug: wir gehen auf die Elemente, die Atome gleichsam des Nervenlebens zurück. Nun kann durch einen solchen Umschwung leicht eine schiefe Perspektive entstehen. Es gibt vielleicht heute gar nicht mehr Nervosität als früher, aber es wird viel mehr über sie geredet. Wir haben die Nervosität entdeckt; und darum

ist sie scheinbar erst jetzt da. Sie war aber früher genau so gut da, aber gleichsam nur inkognito, wir wußten nichts von ihr. Ähnlich wie es ja auch heutzutage nicht mehr Infektionskrankheiten gibt als früher; aber es gibt heute mehr Kenntnis der Bazillen, und man kann daher auch sagen: mehr Bazillen. Von der Hysterie, die angeblich unser Spezifikum sein soll, läßt sich sogar direkt nachweisen, daß sie in Europa abgenommen hat, in dem Maße, als Europa sich langsam entasiatisiert hat, denn die Hysterie ist eine asiatische Krankheit. Aber es gibt heutzutage mehr Kunde von der Hysterie.

Das kommende Nervenorgan

Dies ist ein sehr wichtiges Symptom. Wenn es wahr ist, daß die Außenwelt ein Werk unserer Organe ist — und wer kann daran zweifeln? — so gibt uns das Weltbild, wie wir es jeweilig konzipieren, einen Schlüssel für unsere Organologie. Man darf annehmen, daß Wesen, die eine vorwiegend helle, lichte Außenwelt konzipieren, gute Augen haben müssen; und ist es nicht ebenso erlaubt anzunehmen, daß eine Menschheit, die eine Welt der Nerven konzipiert, auch selbst ein sehr leistungsfähiges Nervensystem besitzen muß? Es ließe sich daraus schließen, daß sich ein neues Organ langsam vorbereitet, ein spezifisch neurologischer Apparat, in dem die nervösen Sinneseindrücke lokalisiert und konzentriert sind, ähnlich wie der Tastsinn in den Fingerspitzen oder auf der Zunge. Auch der Lichtsinn war einmal gleichmäßig über den ganzen Tierkörper verbreitet, bis er mit der Bildung des ersten Pigmentflecks sich langsam zu jenem Organ zu verdichten begann, das heute noch der höchste Stolz des höchstentwickelten Planetenbewohners ist. Wie sich aber der Gesichtssinn zu den übrigen Sinnen verhält, die, mit ihm verglichen, stumpf, eng und ungeistig sind, so wird vielleicht einmal jenes neurologische Zen-

tralorgan sich zum Auge verhalten. Dieses Organ wird selbstverständlich ein besonderes Sinnesorgan sein und ist daher nicht mit dem Gehirn zu verwechseln, das überhaupt keine spezifischen Sinneseindrücke perzipiert, sondern nur eine administrative Rolle spielt. Wie die spezifischen Reize dieses Organes möglicherweise zu denken seien, soll etwas später angedeutet werden.

Also auch von diesem Gesichtspunkt aus ist die Zunahme der Nervosität kein Niedergangssymptom, so wenig wie zunehmende Lichtempfindlichkeit. Es sei denn, daß man Empfindlichkeit überhaupt für ein Décadencephänomen hält. Leuten, die dieser Ansicht sind, kann jedoch die trostlose Mitteilung nicht vorenthalten werden, daß sich dann unser Stern in unaufhaltsam absteigender Entwicklung befindet.

L'audition colorée

Wir haben gesehen: Impressionismus, Nervosität und Realismus sind bis zu einem gewissen Grade Wechselbegriffe. Es ist noch ein letztes Décadencephänomen zu erwähnen: die Vermischung der Sinneseindrücke. Jedermann sind die modernen Verquickungen von Gesichts-, Geruchs- und Gehörseindrücken bekannt, zumindest aus zweiter Hand durch humoristische Feuilletons. Tönende Farben, duftende Töne, farbige Klänge sind in der modernen Kunst nichts Ungewöhnliches. Das Gesamtkunstwerk, die Programmusik, das symbolische Gemälde und viele ähnliche Erscheinungen: kurz die Tatsache der Vermischung der Künste gehört gleichfalls hierher. Denn zunächst wendet sich jede Kunst nur an einen Sinn: die Musik an das Gehör usw.; die Tendenz nach Vereinigung mehrerer Künste ist daher nur das Korrelat zu der allgemeinen Tendenz nach Legierung verschiedener Sinnesgebiete. Die Grenzen der Künste be-

ginnen ineinander überzugehen: wie es für den modernen Schauspieler kein „Fach“ mehr gibt, so gibt es auch überhaupt in der Kunst keines mehr; die bedeutendsten Künstler des neunzehnten Jahrhunderts sind Künstler zweier, ja dreier Künste; es entstehen Zwischenreiche zwischen verschiedenen Künsten. Ob Nietzsche unter die Dichter oder die Philosophen zu rechnen sei, ist noch heute die große Verlegenheit der Professoren, während wiederum bei Ibsen oder Shaw der Zug zum Denker in einer ungewöhnlichen Weise hervorspringt. An Richard Wagner und Wilhelm Busch braucht nur erinnert zu werden; wie sehr Bismarcks ganze Persönlichkeit dem Künstler nahestand, beginnt man allmählich zu erkennen; und alles dies in eins zusammenfassend, steht am Anfange des neunzehnten Jahrhunderts die Erscheinung Goethes.

Dieses Ineinanderfließen der Künste sowohl wie der Sinnesgebiete ist wiederum ausgesprochen impressionistisch und realistisch. Es ist nichts weiter als ein Zurückgehen auf die wirkliche Impression, so wie sie tatsächlich in der Natur vorkommt. Denn in Wirklichkeit haben wir niemals bloß eine Art von Sinneseindrücken, sondern immer mehrere miteinander, nebeneinander, gegeneinander. Wir sehen, hören, tasten, riechen, schmekken niemals getrennt, sondern immer gleichzeitig. Das, was wir allein berechtigt sind einen realen Sinneseindruck zu nennen, ist ein unentwirrbares Gemenge der verschiedensten Qualitäten von Sinnesreizungen, dem noch die für gewöhnlich nicht bewußten Gemeingefühle der Lage, der Temperatur, des Gesamtbefindens usw. ihre besondere Färbung geben. Die Ausschließlichkeit einer bestimmten Art Sinn, zum Beispiel des Gehörs, ist pathologisch und gehört unter die Hemmungserscheinungen. Ja zwei Sinne, der Geruchs- und Geschmacksinn,

sind nicht einmal anatomisch voneinander zu trennen, denn der nervus trigeminus mündet sowohl in die Zunge wie in die Nasenschleimhaut und vermittelt beide Empfindungen. Wir sprechen daher von Veilchengeschmack, Rosengeschmack u. ä. Wenn wir von einer Sache sagen, sie schmecke stechend oder ätzend, spielen wieder Tastempfindungen eine Rolle; welche Bedeutung andererseits die Temperaturempfindung hat, wird jeder mit Bedauern bestätigen können, dem einmal lauwarmer Rheinwein oder eisgekühlter Burgunder serviert wurde; daß auch der Gesichtssinn am Geschmack nicht unbeteiligt ist, weiß jeder Konditor. Wir haben also in dieser scheinbar so einfachen Empfindung, die wir „Geschmack" nennen, nahezu alle Arten von Sinnesreizen beisammen.

Die Verknüpfung sämtlicher Sinneseindrücke ist also ein physiologisches Faktum. Nun haben sich einige Menschen erlaubt, diese Tatsache, diese experimentelle, empirische, strengwissenschaftliche Tatsache künstlerisch zu verwerten. Sofort wurden sie verspottet, in gewissen dunkeln Ländern, zum Beispiel in Österreich, geschieht es noch heute. Wir wollen uns jedoch über diese Angriffe nicht wundern, denn sie sind der Ausdruck eines psychologischen Naturgesetzes.

Neue Vernunft wirkt lächerlich

Alles Vernünftige wirkt nämlich zunächst lächerlich. Die Vernunft selbst, die Bewußtheit ist ja das größte Paradoxon, das in der bisherigen Entwicklung unseres Planeten hervorgetreten ist. Wenn die Tiere plötzlich die Gabe bekämen, zu lachen, so würden sie zuallererst damit beginnen, sich über den Menschen halb krank zu lachen, dieses skurrilste, absurdeste, sinnloseste aller Tiere: — denn so müßte er ihnen erscheinen. Er frißt zum Beispiel seine Kollegen nicht auf, er behauptet sogar, man müsse sie lieben, und zwar mehr als sich selbst. Etwas

Alberneres ist nicht gut denkbar. Überhaupt scheint ihm das Fressen keineswegs im Mittelpunkt des Daseins zu stehen, denn er beschäftigt sich am angelegentlichsten und andauerndsten mit lauter Dingen, die zweifellos nicht eßbar sind. Er scheint also verrückt zu sein. Aber auch in der Liebe, dem einzigen, was neben dem Fressen noch in Betracht kommt, benimmt er sich höchst lächerlich, denn er treibt dabei eine Menge Dinge, die absolut nicht zur Sache gehören. Ferner spricht er bisweilen mit einem erdichteten Übertier, das niemand hören und sehen kann, das also offenbar nicht existiert, und für das er trotzdem eine ungeheure Verehrung hat. Ein höchst lächerliches Tier — in der Tat!

Aber ebenso komisch erscheint alles Höhere allem Niederen. Der Mensch nimmt zweifellos an Lächerlichkeit zu, das darf als ausgemacht gelten. Ein Mensch aus der Zeit der Sachsenkriege würde sich über einen modernen Europäer den Buckel vollachen. Für Kinder gibt es gar nichts Komischeres als Erwachsene. Aber wir machen es ja selbst ebenso. Wir haben gegenüber allen Fortschritten des menschlichen Geistes, solange sie noch nicht dem breiten Durchschnitt der gerade vorhandenen Gehirne entsprechen, d. h. solange sie noch nicht von der Mittelklasse eingeholt sind, etwa dieselbe Haltung wie der Bauer aus den „Fliegenden Blättern", der sich über die Einrichtungen der „verrückten Stadtleut'" nicht genug lustig machen kann. Wir pflegen alles Vernünftige erst dann ernst zu nehmen, wenn es eigentlich nicht mehr ernst zu nehmen ist, in dem Augenblicke nämlich, wo es eingelebt ist, was aber ganz dasselbe bedeutet wie ausgelebt.

Die Infinitesimalrechnung, der die moderne Naturerkenntnis ihre wertvollsten Aufschlüsse verdankt, ist auf dem Widerspruch aufgebaut, daß eine „unendlich

kleine Größe“ das einemal vernachlässigt wird, denn sie ist ja unendlich klein, und das anderemal zu normalen mathematischen Operationen benützt wird, denn sie ist ja eine Größe. Nun lege man einmal einem Handlungsgehilfen diesen Gedankengang vor: er wird entsetzt sein und alles für baren Unsinn erklären, und er hätte auch von seinem Standpunkt, nämlich dem der niederen Mathematik, vollkommen recht. Aber die gesamte höhere Mathematik und Mechanik beruht eben doch auf diesem Nonsens.

Solcher „höhere Blödsinn“ ist der Hebel jedes geistigen Fortschritts.

Die drei Etappen

Es war uns bis jetzt nur möglich, einige verwischte und fast zufällige Züge am Impressionismus zu erkennen. Um über den Menschen von heute, den impressionistischen Menschen einige Klarheit zu gewinnen, müssen wir einen Blick in seine Geschichte tun; wir müssen in aller Kürze die „Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts“ betrachten. Es soll aber hier nicht von den Hethitern oder der Völkerwanderung die Rede sein, nicht einmal von Hegel oder den Befreiungskriegen, sondern bloß von dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts; auf dieses aber müssen wir einen flüchtigen Blick werfen, denn in dieser Zeitspanne hat sich der heutige Mensch entwickelt. Und zwar in drei Etappen; wir bezeichnen sie mit den Schlagworten: Bourgeoisie, Naturalismus, Fin de siècle.

Bourgeoisie

Die Etappe der Bourgeoisie hat ihren Ausgangspunkt im deutsch-französischen Krieg; sie nimmt ihren Anfang mit den siebziger Jahren und endet mit den achtziger Jahren. Damals betrat in Deutschland zum ersten Male der Bürger als Hauptperson, als Titelheld die Bühne des öffentlichen Lebens. Es war die Zeit der Gründerkultur, der Philisterdiktatur und der Aristokratie des Geldes. Eine höchst sonderbare Zeit.

Betreten wir die Wohnräume eines mit solidem Wohlstand gesegneten Menschen der siebziger oder achtziger Jahre. Wir bemerken dreierlei. Zunächst: ein völliges Durcheinander aller möglichen Stile, eine absolute Barbarei der Geschmacksmischungen. Die Teppiche sind aus Persien, die Nippes aus dem achtzehnten Jahrhundert, der Salon ist in Empire, das Speisezimmer in Renaissance, das Schlafzimmer in Gotik. Dabei macht sich eine Bevorzugung aller Vielfärbigkeit und Vielförmigkeit geltend. Je gewundener, verschnörkelter, arabesker die Formen, je

gescheckter, greller, indianermäßiger die Farben sind, desto beliebter sind sie: am liebsten hätte man das ganze Spektrum beisammen. Die Stilvermischung geht aber noch weiter: es werden auch die einzelnen Künste ineinandergearbeitet und übereinandergeschachtelt: ein geschnitzter Wandschrank entpuppt sich plötzlich als Orchestrion, die Täfelung eines Speisezimmers dient zur Aufnahme gemalter Sinnsprüche.

Wir bemerken zweitens eine entsetzliche Überstopfung, Überladung, Vollräumung, Übermöblierung, und zwar vorwiegend mit allerlei Kleinkram, mit Niaiserien. Das sind keine Wohnräume, sondern Leihhäuser und Antiquitätenläden. Endlich drittens beobachten wir einen völligen Mangel an Sinn für Nützlichkeit, für Zweck: nichts als Schaustellung, Parade, Ornament. Wir sehen zu unserem Erstaunen, daß der bestgelegene, wohnlichste und luftigste Raum des Hauses, welcher „gute Stube" genannt wird, überhaupt gar keinem Wohnzwecke dient, sondern nur zum Herzeigen für Fremde vorhanden ist; wir erblicken eine Reihe von Dingen, die trotz ihrer Kostspieligkeit keineswegs dem Komfort dienen: Portieren aus schweren, unpraktischen Stoffen wie Rips, Plüsch, Samt, die auffallen und auffallen wollen, denn sie sind zu nichts anderem da; Butzenscheiben und Glasmalereien, sogenannte „Diaphanien", die das Licht abhalten, aber etwas vorstellen; Handtücher, mit denen man sich nicht abtrocknen kann, auf die aber der „Trompeter von Säckingen" gestickt ist; Seidenmöbel, die den größten Teil des Jahres mit häßlichen, pauvren Überzügen bedeckt sind; dünnbeinige Etageren, die immer wackeln und mit permanent umfallenden Überflüssigkeiten vollgestellt sind; Kommoden mit geblümten Decken, die das Zumachen der Laden verhindern; Riesenprachtwerke, die man un-

möglich lesen kann, weil einem nach fünf Minuten die Hand einschläft, und nicht einmal lesen möchte, weil sie illustriert sind; und als Krönung und Symbol des Ganzen das Makartbukett, eine vollendete Abscheulichkeit und zugleich das idealste Staubreservoir, das man sich denken kann. Kurz: lauter Dinge zum Staatmachen, aber keineswegs geeignet, den Bewohnern das Leben zu erleichtern.

Ins Psychologische umgerechnet bedeutet dies dreierlei. Zunächst die Stillosigkeit ist, so oft sie auftritt, ein Zug, der mit Bestimmtheit darauf schließen läßt, daß wir es mit Epigonen zu tun haben. Dies ist keine Besonderheit gerade jener Zeit, es ist ein genereller Zug aller Übergangszeitalter. Zweitens: jener tüftelige, mikrophile Zug, der sich in der Tendenz zur Überladung und zum Kleinkram ausprägt, verrät Zerfahrenheit, Unfähigkeit zur Synthese, Labilität des inneren und äußeren Menschen. Der Hang zur Niaiserie und zum Zuviel ist ein Charakteristikum aller Menschen, die nicht konsolidiert sind. Der Grund dieser Direktionslosigkeit ist der: es kündigen sich neue psychische Inhalte an, aber sie sind noch nicht ergriffen, geschweige denn eingeordnet. Das dritte endlich: der mangelnde Sinn fürs Praktische und die Vorliebe für repräsentativen Talmi deutet auf Unsachlichkeit und Unnatürlichkeit.

Diese Züge nun trägt das gesamte Geistesleben der Zeit bis in seine kleinsten Äußerungen herunter. Es ist zum Beispiel kein bloßer Zufall oder etwas Äußerliches, daß damals der Vollbart vorherrschte, wie niemals vorher und niemals nachher. Historisch ist er zurückzuführen auf den Demokratenbart der achtundvierziger Jahre, der damals verboten und eine Art Tschandalaabzeichen war und dann mit dem entscheidenden Sieg des Bürgertums zum Ehrenzeichen avancierte. Der Bart ist zunächst eine

Maske, und das bedeutet zweierlei: er verbirgt und er nivelliert. Er löscht alle charakteristischen Linien des Mundes, des Kinnes usf., er gleicht aus, verwischt; und zugleich zeigt er weniger, als da ist. Er ist aber nicht bloß eine Maske, sondern auch ein Schmuck, eine Draperie, eine Art Ornament im Antlitz; und schließlich drittens ist er überflüssig und unpraktisch, denn er erfordert eine sorgfältige und zeitraubende Pflege. Wir haben also auch in dieser kleinen Äußerlichkeit wieder alle Züge beisammen: Selbstgefälligkeit, Unsachlichkeit, Unaufrichtigkeit. Diese ist überhaupt einer der hervorragendsten Züge jener Zeit: es ist vielleicht niemals mehr gelogen und naiver gelogen worden als damals. Die ganze Auffassung des Lebens in Kunst, Politik, Erotik, Naturbetrachtung als gestellte Idylle ist niemals konsequenter durchgeführt worden, und dies ist um so bemerkenswerter, als gerade das damalige Leben mit seinen neu entfesselten Leidenschaften des Erwerbstriebs dem aufs äußerste widersprach.

Naturalismus

Alle Züge, die das Wesen dieser Zwischenperiode ausmachten, können wir auch in einen zusammenfassen: Lust am Unechten. Und nun kam um die Wende der Achtzigerjahre im Naturalismus jener bekannte Rückschlag, bemerkenswert vor allem durch die seltene Vehemenz, mit der er erfolgte, in der die ganzen unterirdischen reaktiven Energien von zwei Jahrzehnten zusammengeballt waren. Um 1890 kam eine wilde, jugendliche, neuerungssüchtige Jakobinerliteratur auf, die in ihrer Bekämpfung alles Akademischen und Klassischen, aller Scholastik und Begriffsromantik und aller idealistischen Staffage — allerdings in sehr verkleinertem Maßstabe — an die Sturm- und Drangbewegung erinnerte. Die Natur, die sich immer nur vorübergehend ihre Rechte schmälern

läßt, trat wieder in ihre Herrschaft ein, ein wilder Heißhunger nach Realität brach hervor und wurde die Signatur der Zeit. Und wiederum, wie schon so oft, glaubte die junge Generation, sie hätte die Natur zum erstenmal entdeckt. Diese ganze Gegenbewegung ist infolge ihrer elementaren Heftigkeit sehr überschätzt worden, sie war viel mehr eine Restauration, eine Wiederherstellung der vernünftigen und gesunden Kunstprinzipien als eine Revolution, sie war wirklich nur ein bloßer Gegenstoß, der seine lebendige Energie weniger aus sich selbst als aus der Kraft des Zusammenstoßes zog; aber sie hat sehr reinigend gewirkt; sie hat vor allem weggeräumt, Platz gemacht. Der Naturalismus nahm übrigens von der schönen Literatur nur seinen Ausgang; er ergriff allmählich alle Gebiete und kam bald sämtlichen Künsten und Wissenschaften, der Politik, dem Wirtschaftsleben zugute und drückte der ganzen öffentlichen Physiognomie seinen Stempel auf. Die zunehmende Vernatürlichung des europäischen Menschen hat in der Tat von jenem Zeitpunkt an mit voller Entschiedenheit eingesetzt: in der Vernatürlichung der Natur, die nicht mehr anthropistisch betrachtet wird, sondern allmählich wirklich natürlich, natura wird; in der Vernatürlichung der Philosophie und Erkenntnistheorie, die immer mehr ihr Grundproblem in der Frage erblickt: wie ist das, was wir „Wahrheit" nennen, als eine Art Anpassungseinrichtung des Menschen an die umgebende Außenwelt zu begreifen; in der Vernatürlichung unserer Rechtspflege und Politik, die immer mehr dazu gelangt, in den Staatsfragen bloße Macht- und Wirtschaftsprobleme und in den Kriminalfragen bloße Probleme der sozialen Hygiene zu erblicken; in der Vernatürlichung des Wohnraums, der sich ins Praktische, Einfache, Selbstverständliche entwickelt:

gutes Material, klare Linien, einfärbiger Wand- und Bodenbelag, gesunde, starke Farben; Zweckmäßigkeit der Möbel sogar als dominierender Gesichtspunkt; Schmuckformen, soweit sie überhaupt vorhanden sind, mehr als eine Art Pikanterie und Marotte. Auch unsere gesellschaftlichen Formen werden zusehends ungekünstelter, gewissermaßen ornamentloser; die Titulaturen werden möglichst eingeschränkt, die konventionellen Gesellschaftslügen sinken zu Atavismen oder bloßen Redewendungen herab; knappere Allüren setzen sich allmählich durch. Man schreibt nicht mehr „Wohlgeboren"; bei Tische wird nicht mehr genötigt. Solche „Bagatellen" sind bekanntlich immer gerade das Allersymptomatischeste.

Nun muß man sich klar machen, daß die Entwicklung der menschlichen Kultur sich zwar ununterbrochen in der Richtung des Naturalismus bewegt, aber nicht geradlinig, sondern in einer Wellenlinie. Das Uranfängliche jeder Entwicklung ist zunächst immer ein Naturalismus; mit zunehmender Zivilisation begibt sich jedoch der Mensch regelmäßig vom Naturalismus weg, und man kann daher sagen: Kultur trägt immer die Tendenz zur Entnatürlichung in sich. Der Geist ist zunächst für den Menschen etwas so Neuartiges, Paradoxes, seiner innersten Anlage Heterogenes, daß er ihn anfänglich immer dazu benützt, ihn gegen die Natur auszuspielen. Erst ganz spät gelingt es ihm wieder, zur Natur zurückzukehren: wenn er sich ebenso hoch über den Geist erhoben hat, als er sich seinerzeit über die Natur erhob. Um die Gleichung: auch Geist ist Natur, einzusehen, geschweige denn zu leben, bedarf der Mensch unendlich langer und schwieriger Überwindungen. Die Rückkehr zur Natur, wie sie Rousseau predigte — eine kindische, weltfremde Velleität — darf daher nicht mit jener wirklichen Ver-

natürlichung verwechselt werden, die niemals Programm sein kann, aus dem einfachen Grunde, weil sie sich ganz von selbst vollzieht. Schon oft haben geistig hochstehende Zeitalter diese Entwicklung organisch vollzogen: die Griechen um Perikles; die Italiener und Engländer der Renaissance; die Deutschen am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, die wir „klassisch" nennen, weil sie eminent natürlich waren. Der Mensch aber entfernt sich dann regelmäßig wieder von der Natur, jedoch nur, um den Prozeß auf einer höheren Stufe von neuem aufzunehmen. Die Linie ist daher, genauer gesagt, keine Wellenlinie, sondern eine steigende Spirale. Steigender Naturalismus hat daher immer die Bedeutung zunehmender Kultur, zunehmender Selbstsicherheit und Synthese, zunehmenden Selbstbewußtseins: das Wort in seinem doppelten Sinn genommen; wie steigende Nervosität anzeigt, daß sich geistige Neubildungen vorbereiten, Neubildungen ganz im medizinischen Sinne, die immer mit Krankheitssymptomen Hand in Hand gehen.

Fin de siècle

Dies führt uns zur dritten Etappe, die etwa das letzte Jahrfünft des vorigen Jahrhunderts umfaßt und — vermutlich von einem Parfümfabrikanten — den Namen Fin de siècle erhalten hat. Um es kurz zu sagen: die geistige Verfassung des Fin de siècle bedeutet den endgiltigen Sieg des Impressionismus; aber Sieg im Sinne einer Besiegung, einer völligen Überwältigung. Die neuen Vorstellungsmassen hatten nun endlich vom Menschen so vollständig Besitz ergriffen, sie drangen mit solcher Energie und in solcher Fülle auf ihn ein, daß sie ihn gänzlich überfluteten. Die gesteigerte Impressionabilität, hervorgerufen eben durch jene Übermenge der Reize, wird zur Unfähigkeit, etwas anderes zu tun als zu perzipieren. Es wird nur noch perzipiert: die Reaktionsfähigkeit erlischt. Der Mensch

vermag die Erfahrung nicht mehr als Einheit zu konzipieren. Im Strom des Bewußtseins tauchen die Eindrücke auf wie vereinzelte Wellen, tauchen auf, gehen unter. Der Impressionismus wird Selbstzweck.

Zugleich treten Lähmungserscheinungen auf. „Niemand", sagt Grillparzer, „ist so in Gefahr, stumpf zu werden als der höchst Reizbare." Es ist, als ob er damit jene Zeit vorausgeahnt hätte. In der Tat: Stumpfheit und höchste Reizbarkeit sind ihre Generalzustände, halten sich die Wage. Es ist die Zeit der Willenshemmungen, Abulien, zugleich der Neurasthenien, Psychosen: es ist der Krisiszustand des modernen Geistes, wie jede Krisis charakterisiert durch Erschöpfungszustände, Neurosen, Fiebererscheinungen.

Der Grundzug ist die fast pathologische Verinnerlichung des Menschen. Es ist die Verfassung aller echten Werdezeiten, der Schwangerschaftszeiten der Geschichte. Denken wir an das Zeitalter der Empfindsamkeit und an die deutsche Spätromantik. Man rege sich nicht unnötig auf: es war immer so und wird hoffentlich noch oft so sein. Die Innenwelt überwuchert gewissermaßen die Außenwelt, zieht sie in sich hinein, löscht sie aus. Man kann das ganze Jahrhundert bis dahin das expressionistische nennen. Es ist eine Zeit der Überschätzung der Innenwelt, gleich der Wertherzeit, und der Unterschätzung der Außenwelt, gleich der Fichtezeit, eine Zeit des Psychomonismus. Wahr ist nur das Leben der Seele; Handlungen sind unprägnant, zufällig, Kompromisse mit fremden Faktoren, bestenfalls eine mittlere Proportionale zwischen Innenwelt und Außenwelt. Es gibt nur eine Realität: die Seele.

Diese völlige Umkehrung des ursprünglichen „natürlichen" Standpunkts, die Betonung des Primats der

Seele, ist nun überhaupt ein spezifisch modernes Kulturferment. Die Entwicklung unserer Rechtsbegriffe zeigt ganz deutlich, daß die Auffassung anfangs genau die entgegengesetzte war. Für den naiven Menschen gibt es nur Handlungen; und zwar war der Fortschritt zur Wertung der Handlungen nach Motiven schon ungeheuer und muß sehr viel Zeit gebraucht haben; denn zunächst sah man in einer schlechten Handlung nichts anderes als eine einfache Gleichgewichtsstörung im sozialen Organismus und beantwortete sie dementsprechend mit einem mechanischen Gegenstoß, der ebenfalls nicht psychologisch gewertet wurde. Der Begriff des dolus, der im modernen Recht fast ausschließlich den Gesichtspunkt abgibt, war schon eine sehr große Errungenschaft und ist gar nicht etwa von Anfang an ein selbstverständliches ingrediens des europäischen Rechtsgefühls gewesen: man denke doch nur an die Behandlung der Irrsinnigen, der Leprakranken, der Hysterischen („Hexen") im Mittelalter; sie wurden keineswegs als etwas vom Verbrecher Verschiedenes angesehen, sondern alle unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt des „Unsozialen". Welche Überwindung muß es somit bedeuten, wenn sich nun gar eine Erkenntnis bahnbricht, die genau das Gegenteil behauptet: die Tat ist nicht der Mensch; die Tat ist der Unmensch!

Eine derartige Weltanschauung muß jedoch notwendig zum Skeptizismus und weiterhin zum Indifferentismus führen. Denn so sicher die Geringschätzung positiver Handlungen mit steigender Vergeistigung des Menschen sich vergrößern muß, so sicher ist dennoch ein handlungsreiches Leben, die *vita activa* für die geistige Gesundheit des Menschengeschlechts unerläßlich, nicht wegen der Resultate, sondern wegen des Prozesses, in dem die Tat wird, wegen ihrer Bedeutung für den geistigen und

sozialen Stoffwechsel. „Handlungen“ haben neben ihrem zweifelhaften moralischen Wert noch einen unbezweifelbaren hygienischen Wert. Wenn man erkannt hat, daß ein Mensch, der seinen höchsten Ehrgeiz darein setzt, den Großglockner bestiegen zu haben, ein Narr ist, so hat man damit noch lange nicht erkannt, daß jeder Mensch, der den Großglockner besteigt, ein Narr ist.

Die wenigen Züge echter Décadence in der modernen Entwicklung sind in der Tat nur jenem Zeitkreis zu entnehmen. Zunächst das Hervortreten der Deklassierten, der Überläufer, der Zwischentypen. Die Stände vermischen sich; es wird eine Art Ehrgeiz, mit dem Stand, in dem man geboren ist, zu brechen; Zwischenkünste drängen sich hervor und reißen die Hegemonie an sich: vor allem der Zwischenkünstler par excellence, der Schauspieler. Die Entdeckung des Schauspielers in allen Künsten ist das Werk dieser Zeit. Und die hier dominierenden Typen: der Redner, der Prediger, der Virtuose, der Theaterschriftsteller, der Schauspieler selbst, sie haben alle ein Gemeinsames: sie exzellieren durch einen auffälligen Mangel an Hemmungen. Es ist dies immer ein geistiges Niedergangssymptom. Es ist nicht ausgeschlossen, daß wir eines Tages aus Kultur wieder zu jener Auffassung zurückkehren werden, die frühere Zeiten aus Unkultur hatten: daß der Schauspieler etwas Minderwertiges, Unvornehmes, Domestikenhaftes, Anrüchiges ist, jedenfalls kein Gentleman.

Vorläufig steht es jedoch umgekehrt: jeder geistige Arbeiter wird genau in dem Maße geschätzt, in dem er Schauspieler ist: der Maler, inwieweit er „Stimmung“ hat, der Dichter, inwieweit er „schreiben“ kann usf. Wenn man über den „Geist der Zeit“ etwas erfahren will, so ist es immer am besten, bei den Frauen anzu-

fragen, dem fleischgewordenen Grundwillen des Zeitalters. Unsere Großmütter schwärmten für den Professor, unsere Mütter für den Leutnant, aber eine junge Dame von heute wird einen Schauspieler vorziehen.

Josef Kainz

Diesen Menschen der interessanten Degenereszenz, den unausgeglichenen Zwischenmenschen, der den Prolog der kommenden Kultur spricht, hat niemand lebendiger und eindrucksvoller zusammengefaßt als der Schauspieler Josef Kainz; Kainz, der die Sätze zerhackte oder zersprudelte und ihnen gerade dadurch eine neue merkwürdige Schönheit verlieh; der in seinen Gesten, seinem Mienenspiel, seiner flackernden Durchgeistigung des Körpers gewissermaßen stilisierte Fahrigkeit war; der in allen Gestalten, die er darstellte — einerlei ob es Shakespeare, Ibsen oder Nestroy war — den Menschen des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts vibrieren ließ: den typischen *maléquilibré* aus seelischer Überfülle, den Menschen der überwiegenden Intellektualität, in dem Kopf und Herz noch keine organische Synthese gebildet haben, den Übergangsmenschen, der überreif ist aus Unfertigkeit, den provisorischen Menschen, der aus Surrogaten: Verstand, Fleiß, Wissen aufgebaut ist, vorwiegend ein Produkt des Kalküls, genauer Ineinanderfügung und exakter Beherrschung der Teile, einer sehr subtilen und leistungsfähigen Präzisionsmaschine vergleichbar, eine Art gelungener *homme machine;* im Grunde die Erscheinung gewordene pure, kalte, sterile Intelligenz, die niemals an sich und ihren Problemen wirklich gelitten hat, sondern sich immer über sich selbst stellt, was aber nicht Superiorität, sondern Inferiorität bedeutet; und in der Tat: seine beste Rolle war der Mephisto. Es war nicht seine beste: es war seine einzige. Denn die Tragödie des Mephisto ist die Tragödie der reinen Intelligenz, die

allemal scheitern muß, wenn sie es versucht, sich zum Alleinherrscher zu machen. Mephisto ist ein hochdifferenzierter Gehirnmensch und der konsequenteste Vertreter der genialen Ichsucht; und dasselbe war Josef Kainz; und dasselbe der homme fin de siècle.

Diese Zeit war dekadent; denn sie besaß kein Herz.

Die Dreiteilung ist konstruiert

Bei der ziemlich pessimistischen Untersuchung des modernen Geistes, die bis jetzt versucht wurde, haben wir hoffentlich nicht ein einziges Mal vergessen, daß von Vergangenheit die Rede war. Jetzt wollen wir von der Gegenwart sprechen. Inwieweit sind diese Entwicklungskrankheiten des modernen Menschen — denn anders können wir ja diese drei Phasen nicht bezeichnen — noch im heutigen Menschen vorhanden, inwieweit überwunden? Da muß zunächst vorausbemerkt werden, daß diese Dreiteilung, wie jede Einteilung, eine mehr oder minder willkürliche ist. Es handelt sich eigentlich in allen drei Fällen um dieselbe Erscheinung: um den Impressionismus. Schon in der Stillosigkeit, Zerfahrenheit und Mikrophilie, den Hauptmerkmalen der bourgeoisen Etappe, liegt ein ausgesprochen impressionistisches Element. Und noch mehr fließen die beiden zweiten Etappen ineinander, sie sind oft fast identisch. Denn was ist jene nervöse Verinnerlichung des Fin de siècle anderes als ein verstärkter, vertiefter Naturalismus, ein Zurückgehen auf noch realere Realitäten: auf die neurologischen?

Um es kurz zu sagen: das Thema sind in allen drei Phasen die neuen psychischen Inhalte und ihre Einverleibung. Diese neuen Inhalte treten hervor mit Beginn der Siebzigerjahre, und es vollzieht sich nun ein Schauspiel, das sich in der Geschichte mit ziemlicher Regel-



mäßigkeit wiederholt. Zunächst werden ja neue Inhalte immer als etwas Lästiges empfunden: sie komplizieren die Erfahrung und erschweren den Überblick über das Dasein, zudem enthalten sie immer ein revolutionäres Element. Das Nächste, was der Mensch in seiner Denkfaulheit tut, ist daher, daß er versucht, sie wegzuschieben, wegzulügen, er tut, als ob sie gar nicht da wären oder als ob sie in die alten Formen paßten: dies ereignet sich im ersten Akt, in der Etappe der Bourgeoisie. Man probiert — bewußt oder unbewußt — ob sich die neuen Nahrungsmittel nicht verfälschen lassen. Auf die Dauer aber geht so etwas nicht, der Schwindel kommt auf, und eine neue aufgeklärte Generation macht sich nun mit größtem Eifer daran, die neuen Inhalte vorläufig einmal einzuregistrieren. Zunächst ist das eine ganz mechanische Tätigkeit, eine rein aktenmäßige Protokollierung und Inventuraufnahme, die einfach die neuen Dinge aufschreibt, abschreibt, einschreibt: diese Aufgabe erfüllt sich auf der Stufe des Naturalismus. Oder, um im Bilde von den Nahrungsmitteln zu bleiben: die neuen Nährstoffe werden zerkleinert, aufgelöst, in einen verdaulichen Zustand gebracht. Auf diese Etappe folgt dann endlich die der organischen Einverleibung; die neuen Nahrungsmittel werden resorbiert, verdaut, mit allen Begleiterscheinungen dieses Zustandes: nennen wir diese Stufe die der Verdauungsträgheit. Auf diese muß dann notwendigerweise ein Abschnitt folgen, in dem die neuen Materialien endlich ihrem wirklichen Zweck zugeführt werden: nämlich sich in Wärme und Muskelkraft umsetzen, die Gesamtvitalität erhöhen und lebendige Arbeitsenergien spenden.

Inwieweit sind nun die Charaktere dieser drei Etappen im Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts enthalten

und — wie wir wohl erwarten dürfen — weiterentwickelt? Inwiefern ist er die Resultante aus diesen drei Komponenten?

Das bourgeoise Grundelement

Was zunächst die Bourgeoisie anlangt, so ist sie schon darum ein Bestandteil auch des heutigen Seelenlebens, weil sie die Grundfarbe unserer ganzen modernen Kultur bildet. Die moderne Kultur ist eine bourgeoise; sie ist weder in den Händen des Klerus wie im Mittelalter noch in den Händen einer ritterlichen Nobilität wie zu den Zeiten des Minnesangs oder eines Hofadels wie zur Zeit Ludwigs des Vierzehnten. Sie ist exklusiv bürgerlich. Wenn wir heute an die geistigen Typen, die kulturtragenden denken: an den Künstler, den Dichter, den Denker, so erscheint vor unseren Augen immer ein schlicht gekleideter, einfacher Bürgersmann von bürgerlicher Herkunft, bürgerlicher Umgebung, bürgerlichen Sitten und bürgerlichen Zielen; genau so wie bei dem Wort „Mittelalter“ vor unseren Augen sogleich ein prächtig gekleideter Ritter zu Pferde auftaucht, oder auch ein Mönch, der im düsteren Refektorium über Folianten grübelt, oder wie das Wort „Rokokokultur“ mit der Vorstellung königlicher Prunksäle, galanter Höflinge und glänzender Maitressen untrennbar assoziiert ist. Man muß bei Bourgeoisie durchaus nicht gleich an den Philister denken; wir brauchen nur das Wort „Goethe“ auszusprechen, um sofort zu wissen, was unter dieser vornehmen Bürgerkultur gemeint ist. Daß nahezu alle bedeutenden Geister der neueren Zeit recht eigentlich die tiefsten Widersacher des Bürgertums und der bürgerlichen Weltanschauung waren, beweist den ganzen Tatbestand, statt ihn zu widerlegen. Sie waren eben bourgeois-outsider. Nur ein Jude konnte die Idee des Judentums in ihrem innersten Kern auflösen; nur ein katholischer Priester

konnte den Katholizismus vom tiefsten aus verneinen; nur ein durch und durch theologisch und moralisch orientierter Geist konnte Antichrist und Immoralist werden. Und war es nicht Graf Mirabeau, der die französische Revolution ins Rollen brachte? Um etwas mit der tiefsten Leidenschaft bekriegen zu können, muß man aufs tiefste daran leiden können, und um daran wirklich leiden zu können, muß man es sein.

Das neue Ungetüm

Wir haben schon erwähnt, daß die Begleiterscheinung zunehmender Kultur auch ein zunehmender Naturalismus ist, und da wir von der Annahme ausgehen, daß wir uns in einer solchen fortschreitenden Bewegung befinden, so dürfen wir erwarten, daß der Mensch von heute um nichts weniger naturalistisch sein wird als der Mensch der Neunzigerjahre, ja sogar naturalistischer. Und dies ist denn auch in der Tat der Fall; nur vollzog sich diese Entwicklung nicht mehr unter dem Druck irgendeines literarischen Programms, sondern unter der Einwirkung eines bislang sehr verachteten Wesens: der Maschine.

Mit der Maschine ist es uns zuerst gegangen wie mit jeder neuen Wirklichkeit. Jede neue Realität steht zunächst da in ihrer nackten, rohen Tatsächlichkeit, als factum brutum, und wir meinen, der Materialismus habe mit ihr einen neuen Sieg errungen. Aber sobald wir uns nur einmal an dieses neue Ungetüm von Tatsache gewöhnt haben, beginnen wir zu erkennen, daß es so etwas wie Materialismus gar nicht gibt und daß alle Materie nur dazu da ist, um vergeistigt, in Geist aufgelöst zu werden. Und die Maschine ist kein Ungetüm mehr.

Man wirft unserer Zeit vielfach vor, sie sei prosaisch, aber, näher zugesehen, ist das nichts als die Umschreibung

für zwei sehr ehrenvolle Tatsachen: nämlich daß wir realer, reeller geworden sind, und daß wir mehr arbeiten.

Die Maschine ist die souveräne Beherrscherin unseres gegenwärtigen Lebens. Nun das leugnet niemand; was aber höchst verwunderlich ist: diese brutale, rohe, seelenlose Tyrannin, die alles, was wir für schön, wahr, gut und überhaupt für ideal hielten, zwischen ihren fühllosen Zähnen und Rädern zu zermalmen drohte, beginnt nun allmählich unsere geistige Führerin zu werden: unser Geschmack, unsere Ethik, unser Pathos, unsere ganze seelische und körperliche Haltung fängt an, sich am Vorbild der Maschine leise und halb unbewußt umzumodeln, und erstaunlicherweise: das Verhältnis kehrt sich um; wir glaubten, der Mensch habe die Maschine gemacht, aber o nein: — die Maschine macht den Menschen.

Der praktische Körper

Dies zeigt sich zunächst in unserem veränderten Körperideal. Die Griechen und die Renaissancemenschen hatten das Ideal des schönen Körpers, wie sich ihn der bildende Künstler ausgedacht hat, des Körpers im freien, kraftvollen Spiel der Muskeln und Bänder, den Ringer- und Athletenkörper im Grunde; und alle Griechen waren geglückte oder verunglückte Athleten. Dann kam die Zeit einer einseitigen Geisteskultur: religiös im Mittelalter, gelehrt in den Zeiten des Humanismus und der Klassik, poetisch in der Periode der Romantik. Der Körper, nicht mehr geübt und gepflegt, wurde häßlich. Der menschliche Instinkt, nie verlegen um Sophismen, konnte einen solchen Körper nicht willkürlich für schön erklären, aber er tat etwas anderes: er erklärte ihn für belanglos. An dieser Auffassung vermag unsere Zeit jedoch nicht mehr festzuhalten; daß der Körper ein bloßes, verpfuschtes Anhängsel des Geistes sei, einer

solchen Deutung widerstrebt nicht nur unsere monistische Philosophie, sondern auch unsere Instinkte: denn die Zeit, in der wir leben, ist nicht nur eine geistige, sondern auch eine naturalistische. Indes: die erste Vorbedingung schöner Körper, eine ausgiebige, fast ununterbrochene Leibeskultur ist nicht mehr erfüllbar, dazu ist unser Arbeits- und Bildungsbedürfnis zu sehr gewachsen: wir haben keine Zeit mehr. Zudem: wir sind für das Ideal eines schönen Körpers im kanonischen Sinne der Bildhauer auch schon viel zu vergeistigt; denn ein solcher Körper ist immer ein durch und durch animalischer, ein ungeistiger Körper, nichts als der Ausdruck prachtvoller tierischer Funktionen, gleich dem Raubtierkörper. Also: den schönen Körper der Alten konnten wir nicht mehr haben, und den häßlichen Körper von heute wollten wir nicht mehr haben. In diesem Dilemma erwuchs uns ein neues Ideal: der praktische Körper. Was praktisch ist, ist schön. Was praktisch ist, ist auch durchgeistigt, denn es ist der Ausdruck einer intensiven intellektuellen Arbeit, eines überlegenen Kalküls. Was praktisch ist, ist aber auch wenig entwickelt, nämlich nur im Nötigsten entwickelt, ist dünn, zart, sparsam gebaut. Und dies ist in der Tat das moderne Körperideal: ein möglichst leichter, beweglicher, veränderlicher, empfindlicher und dabei doch höchst präzis funktionierender, aufs peinlichste zentralisierter Bewegungsapparat, und ebendarum, trotz seiner Kraft, Vitalität und Leistungsfähigkeit, durchaus nichts Robustes, Massives, sondern ein feines, differenziertes Meßinstrument der Seele. In dieser Synthese finden sich plötzlich die beiden scheinbar divergenten Bedürfnisse unserer Zeit zusammen: Kraft und Empfindlichkeit, Realismus und Verinnerlichung. Und was ist dieser Körper, wenn man ihn ins Vollkommene idealisiert? Eine Maschine.

Wir sehen: die abscheuliche Maschine nimmt schon freundlichere Züge an. Aber sie ist nicht bloß ein physisches Vorbild, sie ist auch ein ästhetisches und ethisches. Übersichtlichkeit, Geradlinigkeit, Sparsamkeit der Konturen, Vereinfachung fast bis zum Schematischen: dies wird allmählich der Kanon des modernen Geschmacks. Vorläufig nennt man überflüssige Linien, Farben und Formen, alle Arten Schnörkel, Dekors und Koloraturen bloß unelegant; eines Tages wird man sie häßlich nennen. Was ist das Prinzip der Maschine? Erstens höchstmögliche Einfachheit; zweitens straffste Organisation, die alle Details einem Zentralzweck unterordnet; drittens möglichste Ausnützung der Mittel. Nun, und dies ist ganz einfach die Definition des modernen Kunstwerks. Die Maschine ist ein ästhetischer Kanon.

Die Ethik der Maschine

Sie ist auch ein ethischer Kanon. Indem wir der täglichen Arbeit dieses so moralischen, pflichttreuen, wortkargen, zielbewußten Wesens zusahen, hat sich unsere ganze Ethik vermännlicht, in eine neue Art Männlichkeit, die unpathetische, die sich zu der früheren Art des männlichen Ethos etwa verhält wie das heutige Körperideal zu den strotzenden, überquellenden, kraftprotzigen Körpern der Renaissance. Man kann übrigens nicht einmal sagen: unpathetisch; es entwickelt sich bloß ein neues Pathos, das Maschinenpathos, das rhythmische, ratternde, knatternde Pathos eines Eisenwalzwerks, eines Schraubendampfers, eines Artilleriefeuers, einer Dynamohalle, in der Stempel, Räder, Treibriemen, Transmissionen, Ankerwerke, Turbinen ihren ungeheuren Chor anstimmen, erfüllt von einem neuen Pathos, dem Pathos der Arbeit, das seine eigene Schönheit, seine eigene Musik hat.

Der moderne Naturbegriff

Und selbst unsere Betrachtung der Natur steht unter dieser Einwirkung. Die Augen des Menschen sehen im-

mer nur genau soviel, als sie dringend nötig haben: die Natur ist sparsam. Oder theologisch ausgedrückt: der Mensch sieht die Dinge immer erst, wenn er sie sehen darf, wenn es ihm zugutekommt, sie zu sehen. Es ist kein Zufall, daß erst in unserer Zeit die Idee um sich gegriffen hat, die Natur sei zweckmäßig ohne alle Sentimentalität. Wir „erkennen" sie heute als das, weil wir erst jetzt das Recht erworben haben, sie so zu erkennen, weil wir erst jetzt zu dieser Erkenntnis reif sind. Es steht nicht in unserer Macht, Irrtümer „abzulegen", wie man Kleider ablegt, weil einem andere besser gefallen; sondern erst, wenn wir unsere Irrtümer nicht mehr brauchen, wenn sie wirklich „aufgetragen" sind, erst dann entsteht in uns die Kraft, sie abzulegen. Nach welchen Gesetzen die Natur wirklich verfährt, werden wir selbstverständlich niemals erfahren. Darwin hat nicht mehr Recht als Moses; nicht die Natur ist darwinistisch, aber der heutige Mensch ist es.

In der Tat: dies ist der ganze Wert der modernen Naturphilosophie. Wir haben in der Natur ein neues Paradigma, nach dem wir unser eigenes Leben einzurichten haben. Die Natur hat niemals zu etwas anderem gedient als dazu, dem Menschen ein großes Modell zu sein, das er vor sich aufrichten konnte. Ich bin überzeugt, wenn ein Zauberer käme, der die Gabe hätte, das Netzhautbild zu rekonstruieren, das eine Waldlandschaft im Auge eines schönheitstrunkenen Atheners um Perikles abgezeichnet hat, und dann das Netzhautbild, das ein Kreuzritter des Mittelalters von derselben Waldlandschaft empfing, es würden zwei ganz verschiedene Gemälde sein; und wenn wir dann selber hingingen und den Wald anblickten, wir würden weder das eine noch das andere Bild in ihm wiedererkennen.

Was uns heute an der Natur entzückt, ist ihre vollendete Zweckmäßigkeit. Eine Eiche ist immer noch die schönste Sache von der Welt, aber nicht als „Sitz der Dryaden“ oder als „Symbol der deutschen Treue“, sondern weil sie das Praktischste und Vernünftigste ist, das sich denken läßt. Es gibt nichts Romantischeres und Poetischeres als zum Beispiel Pflanzenphysiologie oder Tiefseebiologie, darin sind wahrhaftig mehr amüsante und spannende Dinge enthalten als in einem Roman, und schönere Bilder als in einem Kunstalbum. Die Natur hat für uns also nicht an ästhetischem Reiz verloren, sondern gewonnen.

Die Grundparole der Natur ist: Rekord, und das ist auch die Parole des heutigen Menschen. Wir sind alle im Grund unseres Wesens „Rekordbrecher“, oder wollen es doch wenigstens sein. Wer behauptet, daß hierin etwas Materialistisches, Prosaisches liege, der versteht den tiefsten Grundwillen der Zeit nicht. Rokokomenschen haben eben auf unserem Planeten derzeit keine Lebensmöglichkeiten.

Leistung, Arbeit im streng physikalischen Sinne, das heißt: möglichst hohe Energieproduktion unter möglichst geringem Energieverbrauch; möglichst vollständige Ausnützung der Mittel bis aufs letzte; Zentralisierung, Sammlung und Kompression der Kräfte; raffinierte Ladung und Entladung: das ist der Grundsinn und Grundwille, das Ideal unserer Zeit. Ein Ideal wie jedes andere. Sollte es weniger den Anspruch auf diese poetische Bezeichnung haben, weil es unpoetischer, das heißt: weniger romantisch, romanhaft und kindisch, weil es menschlicher geworden ist? Man muß darauf mit Nein antworten. Dieser Maschinenwille unserer Zeit, der gerade unsere Besten vorwärtstreibt, zu immer höheren Kraftleistungen, zu einem Leben unter dem Hochdruck

von zehntausend Volt, zur Kraftleistung fast als Selbstzweck —: er ist unser moderner Dämon, und jede Zeit hat eben den ihrigen.

Sachlicher Idealismus

Wir könnten vielleicht den Grundzug unseres Zeitalters mit dem Schlagwort „sachlicher Idealismus" zusammenfassen. Es ist ein Idealismus, der aus der Sache hervorgeht und sich an den Sachen entwickelt, ein immanenter, empirischer, induktiver Idealismus. Der Realismus des späten Goethe; die Realpolitik Bismarcks; das naturalistische Drama Ibsens; die Philosophie des Pragmatismus; die Sozialethik, wie sie in den Tendenzdramen Shaws zum Durchbruch gelangt: — all dies sind nur Synonyme dafür. Nichts anderes ist auch der vielverschriene ethische Individualismus. Er ist eine durch und durch idealistische Ethik wie jede andere (denn es gibt keine andere), aber dabei eine sachliche Ethik, eine Ethik, die sich lediglich an den wirklichen Sachen orientiert, d. h. an den jeweiligen, in jedem einzelnen Moment unseres Daseins gegebenen besonderen Konstellationen der Beziehung zwischen Mensch und Gesellschaft. Nur darum hat sie das ethische Gesetz aufgegeben; weil „Gesetz" in diesem Fall soviel bedeuten würde wie Schablone, Unpersönlichkeit, Kompromiß mit gewissen abstrakten, außermenschlichen Faktoren, somit: etwas Unethisches. Denn es ist bisher nur eine einzige ethische Erscheinung in der Entwicklung der Erde hervorgetreten: der Mensch. Was wir sonst noch Ethik nennen, ist nichts als Projektion des Menschen in die Natur, die an sich weder ethisch noch unethisch ist, sondern eben außermenschlich, außerethisch. Die Vervollkommnung der Ethik, ihre Höherentwicklung von einem etwas subtileren corpus civile zu einer wirklichen moralischen Beziehung zwischen Mensch und Leben, zu einer Ethik in jedem Augenblick (und daher

natürlicherweise zu einer Augenblicksethik): das ist der Sinn der großen ethischen Revolution, die unsere Zeit erfüllt. Was ist der „kategorische Imperativ", was ist der „Altruismus"? Lauter Eselsbrücken für Denkfaule und Tatfaule. Man will ein ethisches Gesetz, das unverbrüchlich für alle gilt, weil man zu wenig moralisches Talent besitzt, um in jedem Augenblick das Richtige zu tun, alle Komponenten zu überblicken und die in jedem einzelnen Fall allein berechtigte moralische Schlußfigur aufs Neue zu bilden. Man ist unsachlich, denn man will den Tatsachen mit Abstraktionen beikommen; man ist unidealistisch, denn man will sich nicht weiterentwickeln; man ist ungesund, denn man verschmäht die natürlichen Beziehungen zu den Menschen und Dingen. Und alle diese Eigenschaften wirft man dann dem revolutionären, dem fortschrittlichen Ethiker vor. Selbstverständlich.

Die Überwindung der Nervosität

Über die „*survivals*" (um einen Ausdruck englischer Ethnologen zu gebrauchen), die aus dem Fin de siècle herüberragen, braucht wenig gesagt zu werden. Es ist der Neurologismus, den wir von dort übernommen und nur verstärkt und vertieft haben, „überwunden" haben, aber beileibe nicht in dem Sinne, daß wir ihn abgetan haben. Wir sind keine „Nervenbündel" mehr; aber die alten Herren mögen sich darüber nicht zu früh freuen, es ist durchaus keine Rückkehr zu dem biderben unkomplizierten Wesen der guten alten Zeit. Wir haben die Nerven überwunden, aber eine Sache überwinden heißt nicht: sie zur Türe hinauswerfen, sondern sie sich einverleiben. Das Christentum überwand die Antike, aber nur dadurch, daß es sie erhöhte; Goethe überwand den Sturm und Drang, aber nur dadurch, daß er ihn zu einer vollendeteren Form auskristallisierte. Denn in dieser

lächerlichen Art und Weise, wie es sich die Schulmeister vorstellen, entwickelt sich die Kulturgeschichte nicht. Jede spätere Zeit ist in ihrer Art eine höherstehende; gleichwohl gibt es die berühmte Wellenbewegung, aber nicht etwa in der Weise, daß einmal ein „guter Jahrgang" von braven Schülern kommt, und dann ein schlechter, der die Klasse wiederholen muß, sondern es werden abwechselnd alte Komplexe aufgelöst und neue gebildet, es alternieren Dissonanzen und Harmonien, Disgregationen und Integrationen, Zersetzungen und Synthesen. Immer müssen zuerst die neuen Extreme heraus; es muß die ganze Peripherie des menschlichen Bewußtseins erweitert, gedehnt, gestreckt werden, und eine zentrifugale, exzentrische Geisterverfassung ist daher immer die Nachwirkung einer vorangegangenen Konzentration, aber auch die Ankündigung neuer, zukünftiger Synthesen. Die klassische Periode der deutschen Literatur, die bei allen Professoren so beliebt ist, verdankte ihre ganze Grundlage den vorhergehenden Jahrzehnten, die so unbeliebt sind und trotzdem, man darf es wohl sagen, unbedingt die produktiveren waren, denn das ganze Nährmaterial an neuen Ideen ist, wenn auch ungeformt, damals entstanden. Diese Köpfe hatten die schwierigere und zugleich undankbarere Aufgabe zu leisten. Die klassischen Leistungen: die abgeklärte Kunstform Goethes, der monumentale Systembau Kants, sie waren durchaus nicht von vornherein in der natürlichen Anlage ihrer Schöpfer gegeben, sie kamen nur dadurch zustande, daß diese Männer den gesamten Bildungsgehalt ihrer Zeit mit unendlicher Mühe und Geduld langsam „auslaugen" ließen; denn Goethe schrieb auch einmal den Götz und Werther und Kant hatte seine „vorkritische Periode", die länger war als seine kritische; ohne diese „unvollkommenen"

Voraussetzungen wären diese Leistungen niemals zustandegekommen. Aber das gab ihnen ja gerade ihren klassischen Wert, daß sie Entwicklungsprodukte, schwierige Erwerbungen, Errungenschaften waren. Sonst wäre ja Paul Heyse auch ein Klassiker. Er war es aber leider von Geburt an, und darum ist er es nicht.

Der Mensch von heute ist nicht weniger nervös als der typische Décadent der Neunzigerjahre, aber er hat seine Nervosität, wenn man so sagen darf, zu seinem Besitz, zu seinem Eigentum gemacht. Von beiden darf man behaupten: sie haben Nerven; aber vom Décadent muß man hinzufügen: die Nerven hatten mehr ihn, als daß er sie hatte. Wir hingegen haben sogar mehr Nerven als er, aber wir sind darum nicht kränker, sondern gesünder geworden.

Nervosität ist nichts anderes als erhöhte Produktivität und Leistungsfähigkeit, feinere Differenzierung eines bestimmten Organsystems unseres Körpers, das wir das nervöse nennen. Nichts verhindert uns, hierin ein Symptom gesteigerter Gesundheit und Lebenskraft zu erblicken.

Hieraus erklären sich zwei scheinbar widersprechende Züge unserer Zeit: nämlich einerseits die erhöhte Disziplin, Selbstzucht und Organisation auf allen Gebieten, und besonders im Geistigen, und andererseits die größere Reizbarkeit, Sensibilität und Impressionabilität. Diese letzterern Eigenschaften des modernen Menschen sind nämlich nur scheinbare Niedergangsphänomene, sie sind in Wahrheit ebenfalls nur stärkere Mittel und Möglichkeiten, die Wirklichkeit zu beherrschen, die ja aus nichts anderem besteht als aus unseren Sinneseindrücken. Sie sind mit den Phänomenen zunehmender geistiger Kraft ganz identisch. Unsere Sinne sind eben infolge Nervosität einfach tüchtiger, schärfer, ehrlicher, objektiver geworden.

Noch in den Achtzigerjahren vermißte Nietzsche die intellektuelle Rechtschaffenheit. Inzwischen haben wir uns nicht nur diese Rechtschaffenheit erworben, sondern eine noch viel wichtigere, wichtiger, weil sie in den Instinkten wurzelt: die sensuelle Rechtschaffenheit, die Rechtschaffenheit unserer Sinne.

Das zahnende Kind

Zunächst waren allerdings „Nerven“ eine Art Krankheitssymptom, gewiß; aber in dem besonderen Sinne, in dem alle Neubildungen etwas Krankhaftes sind. Auch die Schwangerschaft ist ein Krankheitsstadium. Die Rekonvaleszenz trägt die äußeren Merkmale der Erschöpfung. Jede Krisis hat eben ihre Psychosen. Das Fieber ist ein abnormer Zustand, und dennoch ist es das einzige Rettungsmittel des Erkrankten. Nur der Laie hält Fieber für eine Krankheit: ein Wink für Kulturhistoriker.

Wenn jemand sagte „ich habe Nerven“, so galt das bisher ohneweiters als Bekenntnis eines Schwächezustandes. Indes warum? Sind Nerven Geschwüre, Ekzeme, Mißbildungen? Im Gegenteil: Nerven sind die feinsten Organe, die wir kennen. Jedes Organ kann erstarken, warum nicht auch die Nerven? Man könnte es ebensogut als Indizium für Dekadenz auffassen, wenn jemand sagte: „Ich habe besonders entwickelte Muskeln.“ Zunächst also ist dies ganz ungereimt.

Wir haben aber bereits die Erklärung. Der Nervenmensch des vorigen Jahrhunderts hätte richtig sagen müssen: „Ich bekomme Nerven“: dies war in der Tat ein vorübergehender Krankheitszustand. Ein Kind, das Zähne bekommt, ist krank; genau so lange, als es sie „bekommt“. Ein Kind, das Zähne hat, ist gesund, und nicht nur gesund, sondern physiologisch hundertmal leistungsfähiger als ein Kind, das noch keine hat.

Der Mensch der Zukunft

Wir sagten am Anfang unserer Beobachtungen, der Mensch von heute habe kein Präsens, er sei eine Mischung aus Perfektum und Futurum. Indem wir nun zum Schluß noch einen kurzen Blick in dieses Futurum werfen, begeben wir uns natürlich in das Reich abenteuerlicher und selbst grotesker Vermutungen. Zudem wird es wohl am Platze sein, diese Untersuchungen noch problematischer und skizzenhafter zu halten, als dies ohnehin schon bisher geschehen ist.

Da müssen wir uns zunächst über die Frage einig werden: was versteht man denn eigentlich unter Entwicklung? Ganz gewiß nicht eine Steigerung jener Kräfte, die wir als die intellektuellen bezeichnen, eine Weiterbildung der Funktionen des Verstandes oder der Gaben der Vernunft. In dem, was wir Logik, Kausalitätsgefühl, Kraft des Schließens und Folgerns nennen, hat die Menschheit seit dreitausend Jahren keinerlei Fortschritte gemacht; und das liegt in der Natur der Sache. Die Fähigkeiten unseres Intellekts gehören zu unserer natürlichen Ausrüstung: wir haben sie, der eine mehr, der andere weniger, aber keinesfalls sind sie einer sogenannten Vervollkommnung fähig, aus dem einfachen Grunde, weil sie von allem Anfang an vollkommen waren. Man kann so wenig behaupten, daß der Mensch von heute besser zu denken vermag als der Mensch am Beginne der historischen Zeiten, wie man sagen könnte: wir vermögen heute besser zu laufen oder zu schwimmen als vor so und so viel Jahrtausenden. Unsere Denkorgane waren, soweit die Geschichte reicht, immer genau so vorzüglich wie unsere Fortbewegungsorgane, und wir haben keinerlei Grund zu der Annahme, daß die Gedanken der alten Ägypter oder Inder weniger gut liefen als die Gedanken des Menschen von heute.

Daher gibt es auch tatsächlich im Gebiet der reinen Intellektualität keinerlei Fortschritte, und die Leugner des historischen Entwicklungsgedankens geben ihren Argumentationen dadurch eine Art Scheinkraft, daß sie sie in einseitigster Weise nur aus diesem Gebiet holen. Auch gibt es in der Tat hier wirklich nichts Neues, und es ist vollkommen wahr, daß alle neuen Wahrheiten nichts anderes sind als die Wiederholungen oder Variationen uralter Wahrheiten. Was also dieses Gebiet anlangt, hat der alberne Ben Akiba vollständig recht. Das Kunstdenken (nicht die Kunst) der alten Griechen repräsentiert einen absoluten Höhepunkt, über den hinaus wir uns nichts vorstellen können; ein Geschichtsdenker wie Thukydides wird niemals überholt werden; eine bessere Logik als die vom Port Royal im siebzehnten Jahrhundert edierte „*l'art de penser*“ ist unmöglich; das juristische Denken der Römer ist heute noch die Grundlage aller Rechtswissenschaft; die Grammatik des Panini, obgleich vierhundert Jahre vor Christus geschrieben, wird von den Kennern als die beste Grammatik der Welt bezeichnet; und das Religionsdenken der alten Inder ist sogar bis zum heutigen Tage nicht einmal erreicht worden.

Ja auch in dem, was gemeinhin Weisheit genannt wird, schreiten wir nicht fort. Es hat zu allen Zeiten Weise und Unweise gegeben, vielleicht ist der Prozentsatz der ersteren heute etwas größer, aber keineswegs können wir sagen, daß die Neuzeit die Weisheit der Alten in irgend etwas übertroffen habe. Die Gedankentiefe eines Plato oder Heraklit, die Staatsklugheit eines Cäsar, die Menschenkenntnis eines Plutarch, die dialektische Geschmeidigkeit eines Sokrates, die wissenschaftliche Denkschärfe eines Demokrit: — das sind lauter Höhepunkte, denen wir den einen oder anderen neueren Denker bestenfalls an die

Seite stellen können. Ja wir können nicht einmal behaupten, daß wir „aufgeklärter" sind als frühere Zeiten; denn aufgeklärte Menschen, d. h. solche, die gesund, vernünftig und menschlich empfanden, hat es zu allen Zeiten gegeben. Man weist darauf hin, daß unsere Zeiten „humaner" seien, daß Dinge wie die Ermordung der Bürger von Platää oder die Inquisitionsgerichte heute nicht mehr möglich sind, aber warum sind sie es nicht mehr? Keineswegs infolge erhöhter „Einsicht" in das Irrationale oder, wenn man es pathetisch ausdrücken will, Inhumane dieser Dinge. Wir dürfen wohl annehmen, daß die athenische Armee, in deren Mitte sich ein Perikles, Thukydides und Sokrates befanden, ebenso gescheit war wie ein heutiger Leitartikler; und daß die Menschen des Mittelalters sogar viel moralischer gewesen sind, d. h. frömmer in ihrem Wissen und Wollen, erfüllter vom Drang, sich zu entsündigen und das Gute zu verwirklichen, das ist doch sogar erwiesen: die Schriften jener Zeit sind von einem inbrünstigen ethischen Pathos getragen, dessen wir heute gar nicht mehr fähig sind. Und warum tun wir dennoch diese Dinge nicht mehr, die frömmere und klügere Zeiten ohne Bedenken taten? Aus einem viel prosaischeren Grunde: weil wir nicht mehr „die Nerven haben", solche Dinge zu ertragen, oder richtiger ausgedrückt: weil jene Menschen noch nicht genug Nerven hatten, um solche Dinge n i c h t zu ertragen. Eines Tages wird es auch sicher keine Kriege mehr geben und keine Duelle, aber nicht, weil wir einsehen werden, daß solche Dinge unvernünftig oder bestialisch sind — das wissen wir längst —, sondern weil eines Tages unser Organismus so verfeinert sein wird, daß er diese Dinge nicht mehr aushält.

Und damit sind wir auch bei der Definition des Begriffs Entwicklung angelangt. Entwicklung, Fortschritt

vollzieht sich nämlich nur auf physiologischem Gebiet. Eine andere Form der Evolution gibt es nicht. Unsere Intellektualität wird immer die gleichen Formen behalten, sie muß sie sogar behalten; aber unsere Sinneswerkzeuge sind der unbeschränktesten Vervollkommnung und Ausgestaltung fähig. In diesem Sinne läßt sich auch von einer geistigen Entwicklung reden; aber nur in diesem.

Das magnet-elektrische Organ

Was nun sind Sinnesorgane? Sie sind nichts anderes als die Form, in der die Lebewesen auf die im Weltall verbreiteten Energien reagieren. Jede Energieform bildet sich früher oder später ihren „Sinn", durch den sie apperzipiert wird. So schuf sich die photische Energie den im Auge lokalisierten Lichtsinn, die thermische Energie den in der Haut lokalisierten Temperatursinn und so weiter.

Es gibt aber eine uns bekannte Energieform, die sich in unserem Körper noch nicht zu einem bestimmten Sinnesorgan ausgebildet hat: das ist die magnetelektrische Energie. Wir wollen unter diesem Kollektivbegriff alle jene Kräfte zusammenfassen, die sich als Fernwirkung äußern. Es ist übrigens nicht ausgeschlossen, daß ganz neu entdeckte Energien, wie zum Beispiel die Radioaktivität, mit diesen Energieformen, über die wir ja auch erst Ungenaues wissen, eine große Gruppe bilden.

Nun ist es ja längst erwiesen, daß auch der Mensch magnetische und elektrische Energien besitzt. Sie sind jedoch diffus vorhanden, keineswegs zentralisiert, noch nicht zu einem spezifischen Apparat verdichtet. Die Vervollkommnung der menschlichen Sinnesempfindung liegt also möglicherweise in der Richtung eines magnetelektrischen Sinnesorgans.

Dies klingt nur auf den ersten Moment wie eine vage Hypothese. Es gibt eine ganze Reihe von Sinneser-

scheinungen in der Tierwelt, für die wir absolut keine Erklärung haben; zum Beispiel der sexuelle Witterungssinn gewisser Schmetterlinge, die auf viele Kilometer weit das Weibchen spüren und finden. Fabre, der hierüber die genauesten und mühsamsten Versuche angestellt hat, hat aufs zuverlässigste nachgewiesen, daß dieser Sinn mit keinem der uns bekannten Sinne analog ist, daß er nicht etwa ein zu besonderer Leistungsfähigkeit gesteigerter Geruchssinn ist, wie das Witterungsvermögen des Hundes, sondern ein ganz neuer unerklärlicher Sinn. Ähnlich verhält es sich mit dem mysteriösen Orientierungssinn der Biene, über den u. a. Maeterlinck Experimente gemacht hat. Eine Biene findet einen Honigtropfen, sie eilt nach dem mehrere hundert Meter entfernten Bienenstock, macht ihren Kolleginnen davon Mitteilung und zeigt ihnen den Rückweg. Es sind noch andere ähnliche Beobachtungen, vorwiegend an Insekten, gemacht worden. Alle diese Sinneserscheinungen sind Leistungen eines geheimnisvollen Fernsinns.

Der Mensch besitzt noch kein Fernsinnesorgan, in dem seine magnetelektrischen Energien lokalisiert sind. Die Fernkräfte sind aber die allerverbreitetsten und zugleich die allermächtigsten. Denn unser ganzes Planetensystem, das ganze Weltall verdankt ihnen seine Entstehung und besteht allein durch sie fort.

Wie nun aber wird dieses neue Organ möglicherweise beschaffen sein? Dazu gelangen wir vielleicht an der Richtschnur folgender Erwägung.

Die Physik läuft der Physiologie nach

Es ist schon seit längerem beobachtet worden, daß alle technischen Erfindungen nichts anderes sind als die bewußte oder unbewußte Nachahmung gewisser Einrichtungen unseres Körpers. Unsere optischen Apparate, Mikroskop, Teleskop usw., sind nach demselben Prinzip

konstruiert wie unser Auge, man könnte sie tote Augen nennen. Die vielbestaunten neuen Erfindungen auf dem Gebiet der Akustik, Telephon, Grammophon usw. haben ihr genaues Vorbild am menschlichen Ohr. Unser Skelett ist auf die feinste und vollkommenste Weise nach den Gesetzen der modernsten Ingenieurtechnik gebaut; jeder Muskel ist die einfachste und sicherste Anwendung des Hebelgesetzes; die Aviatik versucht sich mit mehr oder weniger Erfolg am Vogelflug zu orientieren. Daß unser Auge eine Camera obscura ist, lernt jedes Kind in der Schule; neueste Forschungen neigen aber sogar der Ansicht zu, daß das Sehen dadurch zustande kommt, daß wir die unsere Netzhaut treffenden Bilder mit Hilfe gewisser lichtempfindlicher Substanzen photographieren; somit wäre das Auge nichts anderes als ein in ununterbrochener Tätigkeit befindliches photographisches Atelier. Kurz: die Physik läuft der Physiologie nach, und alle unsere Erfindungen sind lauter — allerdings meist unterbewußte — Versuche, die Gesetze, nach denen unser gesamter Organismus seit ungezählten Jahrtausenden funktioniert, auf die tote Materie zu übertragen.

Der drahtlos telegraphierende Mensch

Nun könnte sich aber auch einmal der umgekehrte Fall ereignen. Wir haben in der letzten Zeit eine Reihe von Erfindungen gemacht, die in unserem Körper keinerlei Analogon haben: es sind die auf dem Gebiete des Magnetismus und der Elektrizität. Man hat allerdings eine Zeitlang geglaubt, daß wir in unseren Nerven solche Organe besitzen; daher die bekannte Identifizierung des Nervensystems mit einem Telegraphenamt, in dem die Nervenfasern den Drähten entsprechen, die Ganglienknoten den Stationen und das Gehirn der Zentrale. Inzwischen hat sich jedoch herausgestellt, daß das Nervensystem keineswegs mehr elektrische Kapazität besitzt als alle übrigen

Organe, sondern diese Eigenschaft mit aller belebten Materie teilt; die Sache kann daher nur noch die Bedeutung einer Metapher beanspruchen. Halten wir sie jedoch fest; sie ist lehrreich. Was wir nämlich noch nicht besitzen, ist ein Akkumulationsapparat. Jeder Mensch, der sieht: mikroskopiert und teleskopiert; jeder Mensch, der hört: telephoniert, und so weiter; aber es gibt noch keinen Menschen, der drahtlos telegraphiert. Wir sind wandelnde chemische und physikalische Laboratorien, Fernröhren und Lupen, Grammophone und Phonographen, aber wir sind keine wandelnden elektrischen Batterien, keine Dynamohallen und Induktionsmaschinen. Wir haben noch kein Zentralorgan für Telepathie oder kürzer und umfassender gesagt: wir haben noch kein Seelenorgan.

Der Mensch der Zukunft wird der Trancemensch, der Odmensch, der radioaktive, telepathische, drahtlos telegraphierende Mensch sein.

Das Bauchherz

Was würde nun ein solches Organ leisten? Alles, was magnetische, elektrische Apparate schon heute zu leisten vermögen. Ein Lebewesen, das ein solches magnetelektrisches Seelenorgan besäße, würde ganz andere Zugänge zur Welt haben als wir; seine Fähigkeit der Sinnesempfindung würde unseren Sinnesorganen genau so überlegen sein wie die neuen Kraftmaschinen den mechanischen Maschinen überlegen sind oder ein Funkentelegraph einem Menschen, der seine Signale durch ein Schallrohr abgibt. Wir würden auch eine viel vollkommenere und nuanciertere Welt konzipieren können, weil die im Weltall befindlichen magnetischen und elektrischen Energien ein Organ hätten, das sie apperzipieren könnte wie die Nase die chemischen Energien.

Die Entwicklung dieses Organs ist abhängig von der Höherentwicklung unserer Nervenenergien. Und wir

sehen auch hier wiederum: wir müssen unbedingt nervöser werden.

Wir nannten dieses Organ das „Seelenorgan“, und in der Tat läßt es sich nicht anders bezeichnen. Es wird das eigentliche Organ für Gefühl, für Empfindlichkeit sein. Ein solches Organ besitzen wir selbstverständlich noch nicht. Die Dichter nennen das Herz den Sitz der Seele: etwas Falscheres läßt sich gar nicht denken. Das Herz ist nämlich unser allerseelenlosestes Organ, es ist nichts als ein Pumpwerk, es dient ausschließlich mechanischen Zwecken. Man könnte sich denken, daß ein genialer Chirurg es herausnimmt und durch ein anderes ersetzt; wäre dieses Herz kräftiger, so wäre unser Blutkreislauf besser in Ordnung, wäre es schwächer, so könnte er leichter Störungen erleiden. Aber in unserem Seelenleben würde sich nicht das Geringste verändern. Auch vom Gehirn kann hier nicht die Rede sein, denn, wie wir schon erwähnten, das Gehirn hat eine bloß administrative Bedeutung. Die Richtung ist nicht im Zentralnervensystem zu suchen, sondern im sympathischen Nervensystem, wie der Name eigentlich schon andeutet. Dieser Teil unseres Nervensystems ist in der Tat noch nicht so entwickelt, als er es sein könnte. Immerhin besitzt er bereits eine Art Zentrum: das, was die Physiologen das „Bauchhirn“ nennen. Wir dürfen aber dabei nicht stehen bleiben, wir müssen, um es rund herauszusagen, auch ein B a u c h h e r z bekommen. Es läßt sich in der Tat einiges dafür anführen, daß sich hier, in der Gegend des Zwerchfells, der Sitz besonders zarter und differenzierter Seelenempfindungen befindet oder doch einmal befinden wird. In diesem Punkte hatte Homer eine viel feinere Witterung. Wenn er Gemütsbewegungen schildern will, so sagt er: „Ihm erbebte das Zwerchfell.“ Der Bauch gilt

als profanes Organ, weil in ihm die Verdauung vor sich geht, aber vielleicht werden wir eines Tages sogar darüber umlernen und finden, daß die Verdauungstätigkeit ein Vorgang ist, der unser Seelenleben mehr beeinflußt als so mancher andere minder prosaische. So viel läßt sich jedenfalls sagen, daß gewisse besonders subtile, besonders mysteriöse und besonders subjektive Empfindungen bisweilen schon heute im Sonnengeflecht lokalisiert sind. Jeder Verliebte wird dies schon empfunden haben: es ist ein Gefühl, das langsam vom Zwerchfell heraufsteigt, eine eigenartige prickelnde Nervosität in der Magengegend erzeugt und die „Kehle zuschnürt", wie die bekannte Redensart in den Romanen lautet, in der wir aber nur die Beobachtung einer Nebenerscheinung erblicken dürfen. Vielleicht wird der Romancier der Zukunft einmal ebenso pathetisch sagen: „Er erblickte ihre geliebten Schriftzüge, und sein Sonnengeflecht erzitterte" oder: „Das Zwerchfell krampfte sich ihm zusammen, als er sie wiedersah."

Rückbildung der Lautsprache

Aber wenden wir uns zu etwas Greifbarerem und Näherliegenderem. Wenn die Annahme gilt, daß irgendwelche neue physiologische Energien, neue Organe, neue Apperzeptionsformen sich vorbereiten, welche seelischen Folgen müßte dies schon für die allernächsten Zeiten haben?

Zunächst zweierlei. Erstlich: ein Zurückgehen der alten Ausdrucksmittel und zweitens: eine langsame Herausbildung oder eigentlich nur Vorahnung neuer Ausdrucksmittel.

Positiv feststellbar ist vorläufig nur das erste. Es ist in der Tat schon in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren eine solche Rückbildung der vorhandenen Ausdrucksmittel fühlbar geworden. Die alten Formen der Mit-

teilung: Wort und Gebärde verlieren, man kann sagen, allmählich ein wenig an Kredit. Es läßt sich überhaupt als ein allgemeines Kriterium fortschreitender Kultur feststellen, daß die Ausdrucksbewegungen an Heftigkeit und Sinnfälligkeit verlieren. Ungebildete Menschen haben eine viel lebhaftere Gebärdensprache als geistig höherstehende. Die südlichen Völker haben eine viel ausgeprägtere Mimik als die nördlichen. Ein Araber wird für die Mitteilung der Tatsache, daß ein Wagenrad gebrochen sei, mehr Material an Gesten und lauten Reden aufwenden als ein Engländer für eine Todesnachricht. Als Anstandsregel des kultivierten Gesellschaftsmenschen gilt ja schon allenthalben eine möglichst geringe Inanspruchnahme der Extremitäten. Die Wortkargheit, das Zurückgehen des Pathos und der Breite gehört in dieselbe Rubrik. An Ibsens unterirdischen Dialog, an Maeterlincks Technik des Schweigens braucht bloß erinnert zu werden. In den Dramen dieser beiden Dichter geht eigentlich niemals etwas vor, und dennoch wirken sie nicht undramatisch. Die Handlung ist eben nur gewissermaßen eine Schicht tiefer gelegt. Diese Menschen werden vom Leben sozusagen nur beschattet, und bei jedem der beiden Dichter geschieht das auf eine andere Weise. Ibsen zeigt den Schatten, den die Vergangenheit auf die Seele wirft, Maeterlinck zeigt den Schatten, den Kommendes über die Menschen breitet. Aber weder dieses Vergangene noch dieses Kommende betritt jemals die Bühne. Wir haben also hier schon eine neue dramatische Form im Urzustand, die einer neuen Verfassung unserer Sinnesorgane entspricht: es ist, wenn man so sagen kann, das telepathische Drama, das Drama der Fernwirkungen und Fernempfindungen. Alle diese Dinge sind aber, wie gesagt, erst der Negativdruck des neuen Tatbestandes. Das eine aber

steht so ziemlich fest: es vollzieht sich eine Rückbildung der Lautsprache.

Wir reden weniger, aber nicht etwa, weil wir die Fähigkeit, gut zu reden, eingebüßt haben, sondern weil wir weniger Reden nötig haben. Es gibt in der Tat schon da und dort Ansätze zu einer unterirdischen Sprache der Seele, die keiner Worte mehr bedarf, sondern sich anderer Ausdrucksmittel zu bedienen vermag. Man nennt dies „Fluida“: ein Wort, womit man immer Naturkräfte bezeichnet, die man nicht kennt. Auch die Elektrizität nannte man anfangs ein Fluidum, aber es hat sich gezeigt, daß dieses flüchtige, imponderable, sozusagen immaterielle Etwas doch eine sehr respektable Energie und Realität besitzt.

Eine Kunst, die immer mehr auf diese Mitteilungsmöglichkeiten zurückginge, hätte gar nichts Unsinnliches, so wenig wie die Elektrizität etwas Unsinnliches ist; sie wäre sogar in ihrer Wirkung viel sinnlicher als jede frühere. Was wir Persönlichkeitswirkung nennen, ist nichts anderes; es sind Kräfte, die direkt von den Sinnen auf die Sinne wirken, ohne Einschaltung einer toten Semiotik der Laute und Gebärden. Es wäre eine Kunst, die das erreichen würde, was die Musik heute schon erreicht, aber auf Kosten der Artikulationsfähigkeit; es wäre, mit Schopenhauer zu reden, die unmittelbare Sprache des Willens. Und hier liegt wohl auch der tiefere Grund für die Tendenz zur Konzentration, die unsere Zeit erfüllt. Denn nur durch die äußerste Verdichtung unserer gesamten geistigen Energien läßt sich eine solche Seelensprache ermöglichen.

Mit dem Wort Konzentration begeben wir uns nunmehr in das volle Licht der exakten Historie, um damit unseren Ausblick abzuschließen.

Kulturelle Synthese

Wir nähern uns einer Periode der Synthese. Was damit gemeint ist, lehrt ein Blick auf die Wirtschaftsgeschichte der letzten Jahrzehnte. Lamprecht hat den Satz aufgestellt, daß die Wirtschaftsverhältnisse einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Volkes nicht etwa ein Produkt seiner politischen und kulturellen Lage sind, sondern daß umgekehrt das, was wir „Geistesleben" nennen, sich immer erst aus den Wirtschaftsverhältnissen entwickelt. Dies zugegeben, deutet die ganze Entwicklung auf eine Form der kulturellen Synthese, jedoch in Dimensionen, die, soweit wir die Geschichte kennen, etwas durchaus Neuartiges darstellen. Wir sind im Begriff, in ein Zeitalter der Großstadtkultur im umfassendsten Sinne überzugehen. Immer mehr verdichtet sich das gesamte Geistesleben auf die großen Zentren, und die Provinz wird in jeder Beziehung etwas mehr und mehr Untergeordnetes, ja Überflüssiges. Es heißt, daß der Nationalismus jetzt wieder eine Zukunft habe, und das ist möglicherweise richtig, aber der Nationalismus in seiner modernen Fassung ist durchaus keine Gegeninstanz gegen den Universalismus: es handelt sich eben um die Konstituierung nationaler Weltreiche. Und auch der Sozialismus wird möglicherweise eines Tages in einem allgemeinen, die ganze Erde umspannenden Trustwesen seine Auflösung erfahren. Was eben die Geschichte immer und immer wieder lehrt, ist die Zusammenfassung scheinbarer Gegensätze zu einer höheren lebensfähigen Einheit. Es ist, als ob jede neue Wahrheit sich zunächst immer an zwei entgegengesetzten Polen entwickeln müßte, bis die beiden Enden sich treffen und die neue Wahrheit nun Wirklichkeit und Leben wird. Betrachten wir das Stadtbild einer modernen Metropole, so zeigt sich uns als architektonische Grundform der Häuserblock: also auch

hier wiederum Synthese. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren; aber es ist unnötig: jedermann weiß, was gemeint ist.

Die organisierte Neurose

Auch unser Seelenleben hat sich an zwei derartigen Gegenpolen zu entwickeln begonnen: die Pole hießen in diesem Fall Intellektualität und Hysterie, Überbewußtheit und Somnambulismus. Seit hundertfünfzig Jahren vollzieht sich langsam das Erwachen, das Sichbewußtwerden des Menschen. „Es gibt fürwahr Jahrhunderte," sagt Maeterlinck, „wo die Seele schläft und sich niemand mehr um sie kümmert. Heute ist es klar, daß sie große Anstrengungen macht . . . man muß annehmen, daß der Mensch im Begriff ist, den Menschen zu berühren." Mit anderen Worten, es gibt heute zum erstenmal etwas wie Bewußtheit: von sich sowohl wie von den anderen. Der wache Mensch steht an der Schwelle der Geschichte. Aber bisher war uns diese Bewußtheit, die etwa mit der französischen Aufklärung einsetzt, noch nicht organisch, sie war etwas Okuliertes. Und wir haben diese kurzen Stunden des Wachseins mit einem desto fieberhafteren und dumpferen Traumleben bezahlen müssen. Unsere moderne Überempfindlichkeit und hypertrophische Impressionabilität, die Fähigkeit zu neuen Reizleitungen und Irritationen stand zunächst in geradem Gegensatz zu unserer Intellektualität. Die neuen Reize, Krisen und Werdezustände mit ihren notwendigen physiologischen Begleiterscheinungen führten jenen bekannten krankhaften, halbwachen Traumzustand mit sich, der lange das Kennzeichen der modernen Geistesverfassung gewesen ist. Nun scheint diese Polarität sich auszugleichen. Der Mensch der nächsten Jahrzehnte wird eine organisierte Neurose sein.

Wir Vorklassiker

Die Entwicklung der letzten Jahrzehnte erinnert in mehr als einem Punkt an die vorklassische Zeit des acht-

zehnten Jahrhunderts. Zunächst war auch diesmal wieder Frankreich führend, vollständig in der Malerei, in sehr bezeichnender Weise aber auch in der Literatur durch den Naturalismus. Nun sind die französischen Naturalisten niemals etwas anderes gewesen als eine Art Klassiker, im französischen Sinne: nämlich Programmatiker. Die neuen literarischen Programme sind immer von Frankreich ausgegangen, freilich auch niemals etwas anderes als die Programme. Wenn man die Sache vorurteilslos ansieht, so besteht zwischen Racine und Zola kein essentieller Unterschied: beide schufen mit großer Energie und Einseitigkeit und bedeutender formaler Begabung ein neues poetisches Reglement, und die wüsten und brutalen Lebenslegenden Zolas sind ebensosehr musterhafte Schöpfungen der lateinischen *clarté* und Methodik wie die abgezirkelten Hofpoeme der Dichter um Ludwig den Vierzehnten. Methodik, Programmatik, poetische Mathematik, System, Reglement: das war immer die Hauptforce Frankreichs, denn jeder Franzose ist ein Cartesianer. Auch die französische Romantik war ja nichts weiter als reglementierte Regellosigkeit. Dies ist, auf das Wesen reduziert, das, was man lateinisches Formtalent zu nennen pflegt: eine Begabung, die künstlerisch gewiß zweiten Ranges ist, denn ihre Bedingung ist große Sehschärfe bei geringem Tiefblick, bedeutende äußere Produktivität bei starker innerer Sterilität; deren propagandistische Kraft aber von außerordentlichem kulturgeschichtlichem Wert ist.

Was England angeht, so hat sich auch diesmal wieder der Einfluß in aktueller Philosophie gezeigt. Die Engländer sind immer auch in ihren Theorien die praktischesten Köpfe gewesen, so widerspruchsvoll dies klingen mag; sie haben immer Europa mit gangbarem, faßlichem, hand-

greiflichem Denken versorgt. Der Exportartikel hieß im neunzehnten Jahrhundert Darwinismus. Die Gedanken der modernen Naturwissenschaft sind erst in England zu einer brauchbaren europäischen Marktware geworden, die in die weitesten Kreise dringen konnte. Ferner ging auch diesmal wiederum von England der Anstoß aus zu einer satirischen, gesellschaftskritischen Orientierung der belletristischen Literatur: was Sterne und Fielding für das achtzehnte Jahrhundert waren, das sind Wilde und Shaw für das neunzehnte gewesen.

England als das wirtschaftlich und politisch fortgeschrittenste Volk war im achtzehnten Jahrhundert zuerst in der Lage, die Summe der Zeit zu ziehen, und der breite Rumpf der neuen Weltanschauung wurde denn auch von England geliefert. Diesem Rumpfe hat Frankreich, als das geistig kultivierteste Volk, mit der Volubilität und Feinheit seiner Ausdrucksmittel die Gliedmaßen gegeben; den Kopf aber hat Deutschland entwickelt, in seinen sogenannten Klassikern.

Wir befinden uns heute in einer ähnlichen Lage. Wir haben von England das neue Material an naturwissenschaftlichen und sozialen Ideen empfangen und von Frankreich die Werkzeuge einer neuen Psychologie. Der Kopf ist aber heute noch nicht da. Oder vielmehr: es sind erst einige Versuche gemacht worden, wie etwa in der vorklassischen Zeit des achtzehnten Jahrhunderts. Man könnte in dieser Richtung Lessing und Nietzsche in Parallele stellen. Ihre Position ist eine ganz ähnliche: sie waren beide keine eigentlichen Neubegründer, so sehr sie auch dafür galten, sondern mehr Luftreiniger, Forträumer des Alten, Platzmacher und Wegbahner, die den Boden umgruben, um ihn für Neues wieder fruchtbar zu machen.

Aus alledem müßte man nunmehr den Schluß ziehen, daß wir uns allmählich wieder einer klassischen Periode nähern. Diese neuen Klassiker werden den alten ziemlich ähnlich sein, vor allem darin, daß sie sich ebensowenig mit dem landläufigen Begriff der Klassiker decken werden wie diese.

„Schiller und Goethe“

Wir müßten allerdings erst ganze Krusten von professoraler Rückständigkeit und Ästhetengelalle von diesem Begriff abwaschen, bis er wieder einen vernünftigen und gesunden Sinn bekäme. Der Mensch besitzt nämlich eine ganz erstaunliche Geschicklichkeit in der Kunst, sich aller seiner Erzieher zu entledigen, indem er sie zu gutmütigen Verziehern und unterhaltlichen Hanswürsten ummodelliert.

Denn was war zum Beispiel die Bedeutung jener beiden Erzieher, die er in greulich karikierten Gipsabbildungen auf den Konsolen stehen hat? Sie lebten, und zwar vorbildlich. Darin bestand ihre ganze Tätigkeit.

Das Leben des einen war nichts als Arbeit, Fleiß, Arbeit. Ewige Unrast, immer weiter, vorwärts, hinauf, hinauf: das war der Sinn seines Daseins. Sein ganzer geistiger und physischer Organismus war nichts anderes als eine riesige Kraftmaschine, die unter ungeheurem Hochdruck ununterbrochen Kräfte akkumulierte, weitergab und wieder akkumulierte. Und so jagte er mit fliegendem Atem dahin, ein unersättlicher Renner, bis er mitten im Laufe, bis aufs letzte ausgepumpt, zusammenbrach. Das war Schiller.

Das Leben des anderen war nichts als Wachstum, Entwicklung, Wachstum. Nicht umsonst liebte er so sehr die Anatomie, die Botanik, die Mineralogie. Wie ein Kristall langsam anwächst, durch lautlose „Apposition“, immer neue Kristalle ansetzend, in klaren, geradlinigen,

gleichmäßigen Formen, so wuchs auch er, nichts wegnehmend oder hinzusetzend, nichts verlangsamend oder beschleunigend, alles ihm Erreichbare zu sich heranziehend und geduldig sich einverleibend, mit nichts anderem beschäftigt als mit der stillen Betrachtung seines eigenen Wachstums. Und als er die größte Höhe und Umfänglichkeit erreicht hatte, die einem Menschen möglich ist, dann — man kann nicht sagen: starb er, nein, blieb er einfach stehen, setzte keine neuen Kristalle mehr an, blieb leuchtend stehen, gradkantig, unverrückbar, in spiegelnden Flächen, ein unsterbliches menschliches Kunstwerk, weithin sichtbar für die Jahrhunderte. Das war Goethe.

Also: rastlose Arbeit und lautloses Wachstum, das hätten die beiden gelehrt? Solche lästige Erzieher konnte der Mensch nicht brauchen und darum erfand er die „Klassiker". Er suchte Schillers wertlose, bombastische Jugendgedichte hervor und ließ sie in der Schule auswendig lernen, und es entstand der Schillersche „Idealismus". Er strich aus Schillers Dramen die lebendigsten und menschlichsten Szenen und ließ die übriggebliebenen so lange von dummen und unwissenden Schauspielern verplatten, bis aus dem Dichter ein unausstehlicher Radaupatriot und knalliger Sensationsdramatiker geworden war; er machte aus „Don Carlos", dem schauerlichen Seelengemälde königlicher Einsamkeit, einen dramatisierten Leitartikel, und es bedurfte erst Mitterwurzers, um den Schwerpunkt wieder an seine richtige Stelle zu bringen. Dann starb Mitterwurzer, und der „Don Carlos" war wieder ein Leitartikel. Das Lieblingsstück des Publikums wurde der „Tell", gerade das schwächste. „Tell" oder: „Der Sieg der Vollbärte".

Aus Goethe machte man einen faden Gräzisten und „Olympier". Den allermenschlichsten Menschen machte



man zum unmenschlichsten, indem man ihn in die Wolken versetzte. Man vergaß, daß diese ungeheure Geisteskraft und Selbstzucht dringend nötig war, um einen Organismus von so ungeheurer Labilität im Gleichgewicht zu halten. Es war mit dem „harmonischen“ Goethe wie mit dem „harmonischen“ Griechen. Harmonie war hier wie dort nicht ein Gnadengeschenk des Schicksals, ein Zustand glatter, marmorner Ruhe, sondern das Resultat eines ungeheuren inneren Kräftekampfes. Dies paßte aber dem Philister nicht, der harmonisch ist aus Mangel an Disharmonien und Differenziertheiten, und so machte er aus Goethe eine Wachspuppe.

Der glücklichste Deutsche

Es ist freilich richtig: ein unharmonischer, ein nicht zentralisierter Organismus ist nicht lebensfähig, er geht früher oder später zugrunde. Aber andererseits: ein Geist ohne Dissonanzen und Zwiespältigkeiten, ohne Extreme und Polaritäten ist nicht produktiv. Daß Goethe beides war: souveräner Gehirnmensch und problematische Natur; daß er genug irrsinnig war, um produktiv zu sein, und genug weise, um lebensfähig zu sein: das machte ihn zu einem Paradigma der Menschheit, das machte ihn zum Klassiker.

Es ist das, was Goethe den Beinamen des „glücklichsten Deutschen“ eingetragen hat. Nietzsche wendet sich in einer der „Unzeitgemäßen“ mit größter Schärfe gegen diese Ausdeutung. Mit Recht, und doch auch wieder mit Unrecht. An ein glückliches Leben im Philistersinne mit viel täglichen Freuden und Annehmlichkeiten, wenig Schmerzen und Enttäuschungen und dauernder Selbstzufriedenheit und Behaglichkeit dürfen wir freilich nicht denken. So genommen, war sein Leben sicher das Gegenteil eines glücklichen. Aber so muß es auch nicht gemeint sein. Es liegt in den stehenden Beiwörtern und schmük-

kenden Attributen, die sich im Laufe der Zeit um jeden bedeutenden Menschen ansetzen, doch immer eine tiefere Wahrheit, so platt und schief sie uns schließlich in der abgeschliffenen Form anmuten, die sie durch den ständigen Gebrauch erlangt haben. Aber sie haben allemal einen vernünftigen Sinn, wie jedes Sprichwort, jede Redensart, jede sprachliche Neubildung, als Produkte des menschlichen Kollektivdenkens, das niemals daneben greift. Freilich war Goethe einer, der „sich's sauer werden ließ", nach seinem eigenen Ausspruch, aber wirklich unglücklich ist er darum doch wahrscheinlich niemals gewesen. Wir können es uns zumindest nicht vorstellen. Denn er ging seinen Weg; immer. Und das ist fast die Definition irdischen Glücks. Es war in ihm jene Ausgeglichenheit zwischen der Vernunft, ohne die wir nicht leben können und der Schönheit, ohne die wir nicht leben wollen. Ein Mensch wie Kant hatte das eine, ein Mensch wie Byron hatte das andere, Menschen wie die Brüder Schlegel und andere Romantiker bewegten sich unstät und unsicher zwischen den Polen hin und her. Goethe hatte beides. Kein anderer außer ihm. Darum war er der „glücklichste Deutsche".

Schönheit ohne Humanität

Wir dürfen annehmen, daß noch niemals, soweit die Geschichte reicht, Schönheit und Humanität vereinigt gewesen sind. Unter Humanität verstehen wir kein moralisches Phänomen, sondern einfach die volle geistige Selbstbeherrschung des Menschen, Vernunft, Güte, Menschlichkeit, wie man es nennen will, im wesentlichen aber doch nur dieses eine: Wissen um sich selbst. Denn aus dieser einen Wurzel folgt dann alles andere: ein Mensch, der weiß, kann niemals „unsittlich", „böse", „unmoralisch" sein. Aber es scheint, daß der Preis für diese höchste Betätigung unserer natürlichen Bestimmung bisher

immer der Verlust der Schönheit war. Wir sahen bereits mehr als einmal wirkliche Schönheit auf der Welt, worunter allein dies verstanden werden kann, daß nicht einzelne und einzelnes: Säulen, Tafeln, Geschichten oder Lieder schön sind, sondern alles in allem; daß das ganze Dasein ein Kunstwerk ist, wie es die Natur allemal ist. In Athen muß es so gewesen sein: die Stadt nicht eine Ansammlung unvergleichlicher Bildwerke, sondern eine unvergleichliche Ansammlung von Bildwerken. Ob den Dramen der attischen Tragiker nicht Shakespeare oder Ibsen voranzustellen seien, darüber läßt sich wohl streiten; worüber sich aber nicht streiten läßt, das ist die Einzigkeit und Unerreichtheit jenes antiken Theaters selber, in dem Publikum und Bühne ein Gesamtkunstwerk bildeten. Und sogar die Philosophie, die wir uns als eine weltabgewandte Geheimwissenschaft vorzustellen pflegen, war damals eine allgemeine Angelegenheit. Die Philosophen gingen auf den Straßen, in Säulenhallen, in Gärten umher und machten ihre Philosophie, das ganze Volk arbeitete daran mit. Sokrates war nicht der einzige dieser Art, er ist das Modell für fast alle griechischen Denker. Ein solches Leben muß schön gewesen sein. Und dennoch, von einer anderen Seite gesehen: dieses unvergleichliche Schönheitsparadies war daneben ein schmutziges Gewimmel von verkommenem, verlogenem, räuberischem Gesindel, eine Stadt, in der kein Mensch ein wahres Wort sprach, in der Verleumdung, Bestechung, Intrige, Denunziation die Hauptbeschäftigung bildeten, in der die Besten — und gerade die am meisten — stündlich befürchten mußten, fälschlich angeklagt und verbannt oder hingerichtet zu werden: ein wahrer Hexenkessel von Neid, Habgier, Niedertracht und Irrsinn, der jeden Moment zu explodieren drohte.

Ein solches harmonisches Ineinander von Leben und Kunst ist noch ein zweitesmal erblickt worden: im Italien der Renaissance, vor allem in Florenz. Für uns sind die künstlerischen Genüsse: Theater, Bildergalerie, Roman, Konzert eine angenehme Draufgabe zum Leben, eine Sache, an der wir uns erholen, zerstreuen, ausruhen, meinetwegen auch erheben, aber schließlich doch nur eine kostbare Annehmlichkeit mehr, ein Stück Komfort wie Sekt oder Importen. Wir empfinden es als Überfluß, als Luxus, wir könnten uns das Leben auch ohne das denken. Aber in Florenz oder Rom war die Kunst eine Lebensfunktion des Menschen, die für seinen Stoffwechsel ebenso notwendig war wie das Fliegen für den Vogel: sie war ein unerläßlicher Bestandteil seiner Vitalität. Ihre Karnevalsaufzüge, ihre Spiele und Feste waren nicht wie bei uns eine rohe Volksbelustigung oder ein Apéritif für die überfeinerte Gesellschaft, sondern eine Lebensangelegenheit, die für jeden wichtig war, bei der alles aktiv dabei sein wollte, wie heute in Amerika bei einem meeting; die schönen, glänzenden Maskeraden waren kein Ulk, keine Komödie, sondern eine bitterernste Angelegenheit: man war mit Leib und Seele bei der Sache wie bei einer Schlacht. Es war eine Nation von Kunstkritikern, und dazu noch von solchen, die etwas verstanden. Als Bandinelli, ein ganz tüchtiger Künstler, der sicher heutzutage Hofmaler wäre, in Florenz seinen Herkules aufstellte, gab es fast eine Revolution.

Und trotzdem: dieselben Menschen waren eine Bande von Meuchelmördern, Räubern und Wahnsinnigen. Weil wir dieses friedliche Nebeneinander von Talent und Verworfenheit, von feinstem Geschmack und raffiniertester Niedertracht, diesen Wetteifer vollendetster Geistesbildung mit vollendetster Verruchtheit nicht mehr be-

greifen können, pflegen wir zu sagen: es kann nicht so gewesen sein, im Innern müssen sich diese Menschen doch schuldig und unglücklich gefühlt haben. Wir müßten aber im Gegenteil sagen: diese Menschen müssen sich unbedingt schuldlos und glücklich gefühlt haben, sonst hätten sie diese Dinge niemals begehen können. Die Naivetät der Renaissance ist die Wurzel ihrer Laster. Wir müssen, wenn wir die Schilderungen ihrer Schandtaten lesen, bei allem moralischen Schauder dennoch die Anmut, die Wohlerzogenheit, die Formvollendung, man möchte fast sagen: den Takt bewundern, mit dem die Leute sich damals hintergingen, ausplünderten und umbrachten. Der Mord gehörte damals ganz einfach zur Ökonomie des Daseins, wie heutzutage ja auch noch die Lüge zur Ökonomie des Daseins gehört. Unser Zeitungswesen, unser Parteiwesen, unsere politische Diplomatik, unser Geschäftsverkehr: dies alles ist auf einem umfassenden System des gegenseitigen Sichanlügens, Übervorteilens und Bestechens aufgebaut. Niemand findet etwas dabei. Wenn ein Politiker aus Gründen der Staatsraison oder im Interesse seiner Partei einem anderen Zyankali in die Schokolade schütten wollte, so würde die ganze zivilisierte Welt in Entsetzen geraten; daß aber ein Staatsmann aus ähnlichen Motiven betrügt, Tatsachen fälscht, heuchelt, intrigiert: das finden wir ganz selbstverständlich. Die Menschen befanden sich eben im sechzehnten Jahrhundert noch in einer Verfassung, die den gelegentlichen Mord zu einem Ferment des sozialen Stoffwechsels, man möchte fast sagen: zu einer gesellschaftlichen Umgangsform machte; so wie eben heute noch Lüge, Bestechung, kurz jede Art „Korruption" ein unentbehrliches Ingrediens des öffentlichen und privaten Verkehrs bildet. Dies sind nur Grade.

Humanität ohne Schönheit

Es hat aber auch Wendungen in der Geschichte gegeben, in denen der sittliche Trieb des Menschen mit elementarer Kraft hervorbrach, die Zeiten des ersten Christentums zum Beispiel oder des hohen Mittelalters. Aber wie lebten diese Menschen? In häßlichen, verrauchten Hütten oder finstern, dumpfigen Verließen, in armseligen, unschönen Kleidern, ohne bessere Gerätschaften, ohne saubere Straßen, ohne Licht und Luft, ohne Bücher, ohne feinere Formen, ohne Kunst und Wohlerzogenheit. Ja dies ging so weit, daß Schönheit sogar absichtlich gemieden wurde und für Sünde galt. Und doch war dies nur logisch: denn so lag es einmal, der Verlust der Schönheit war eben der Kaufpreis für ein gutes und sündloses Leben.

Oder nehmen wir das achtzehnte Jahrhundert, die größte Epoche des modernen Geistes. In dieser Zeit wurde einfach alles hervorgebracht, was wir heute besitzen; die Chemie, die Philosophie, die Historie, die Staatswissenschaft, der Roman, die Physik, alles wurde damals neu geschaffen. Wir brauchen bloß an Namen zu denken wie Lessing und Voltaire, Newton und Leibniz, Winckelmann und Goethe, Hume und Kant, Galvani und Lavoisier, um den ungeheueren geistigen Reichtum dieser Zeit vor Augen zu haben. Es war wohl das klügste Zeitalter der bisherigen Geschichte. Aber wie sah das Leben aus? Platt, gewöhnlich, ohne jeden dramatischen Schwung, von langweiligster Selbstverständlichkeit. Das Dasein floß so dahin, es war gewissermaßen in lauter Dialog aufgelöst. Es fehlte an Handlung, an Glanz. Darum wurde die französische Revolution fast wie ein artistisches Phänomen begrüßt: diese leuchtende Feuergarbe, die über Europa emporstieg und den Himmel rötete. Und darum war Napoleon, jener geniale Akteur, der dann

sein blendendes Kräftespiel entfaltete, der Sinn und die tiefste Erlösung dieser grau in grau dahindämmernden Zeit, was aber von allen Zeitgenossen eigentlich nur Goethe vollständig begriff.

Was hier von ganzen Zeitläuften zu sagen ist, das gilt auch vom einzelnen. Nehmen wir nur ein einziges solches Paar von Gegenmenschen, das jedermann vertraut ist, und sei es auch nur aus der fadenscheinigen und gefälschten Überlieferung eines Schulbuches: Sokrates und Alkibiades. Es läßt sich sicherlich kein schöneres Leben denken, als es Alkibiades geführt hat, dieser bis an den Rand mit explodierenden Energien angefüllte Held, ein Held wie wir heute uns einen Helden zu denken pflegen: kein Held für Ideen, für Devisen und Programme, sondern ein Kämpfer mit dem Leben, sich aufzehrend im Kampfe mit diesem seinem ewigen, seinem einzigen Gegner, und doch nur glücklich in diesem Kampfe, ihn immer wieder suchend und von neuem herausfordernd; ein Mensch, der aus seiner ganzen Biographie als gestaltender Künstler ein endloses, reichbewegtes Drama gemacht hat, und zwar — denn dies war sicher der tiefste Grundwille in ihm — ein Drama um seiner selbst willen, weil er nur dramatisch leben konnte; und dabei fortwährend dem Dienste der Schönheit geweiht, von einer unersättlichen Gier nach Schönem, Schönem überall, nach schönen Frauen, Teppichen, Festen, Rüstungen, Blumen, Jünglingen, Gedichten, nach schönen Auftritten und Abgängen, Aktschlüssen und Effekten, nach schönen Schurkereien und schönen Skandalen (denn der Hermokopidenfrevel war nichts anderes) — und dabei dennoch: ein Leben, das wir zwar gerne betrachten, aber um keinen Preis nachleben möchten, denn es war ein Rausch und Taumel animalischer, finstrer Begierden, Eitelkeiten,

Barbarismen, Zügellosigkeiten, kurz aller untermenschlichen Triebe, ein Leben ohne Sinn und Vernunft, ohne Klarheit — und darum auch wieder in einem anderen Sinne unschön.

Aber jener andere wiederum, Sokrates, der aus allem, was in uns dumpf, düster und dunkel ist, eine leuchtende Formel gemacht hat, dessen ganzes Leben eine klare, folgerichtige Gleichung war bis zum Schluß, bis zum Giftbecher, der nichts ist als die letzte Kolonne dieser Gleichung — welch ein Ausbund von Häßlichkeit war er schon äußerlich, mit seinem Hängebauch, seiner Doggennase, seiner Glatze und seinen dürren, schlecht angesetzten Gliedmaßen; und bei aller bewunderungswürdigen Logizität, Tugendhaftigkeit und Lebensklugheit: es fehlte ihm dennoch etwas, was viele seiner Volksgenossen, die an Weisheit und Sitte so tief unter ihm standen, im höchsten Maße besaßen: die geheimnisvolle Kraft, aus dem Leben ein Gedicht zu machen.

Der Erbe

Die Gleichung aus diesen beiden Stücken, von denen uns immer nur eines in der Hand bleibt, hat bisher nur einer besessen und zu Leben gestaltet: und das war eben Goethe; darum war er ein Klassiker, und eigentlich der einzige. Und in diesem Sinne soll es gemeint sein, wenn wir vorhin sagten: wir nähern uns Goethe.

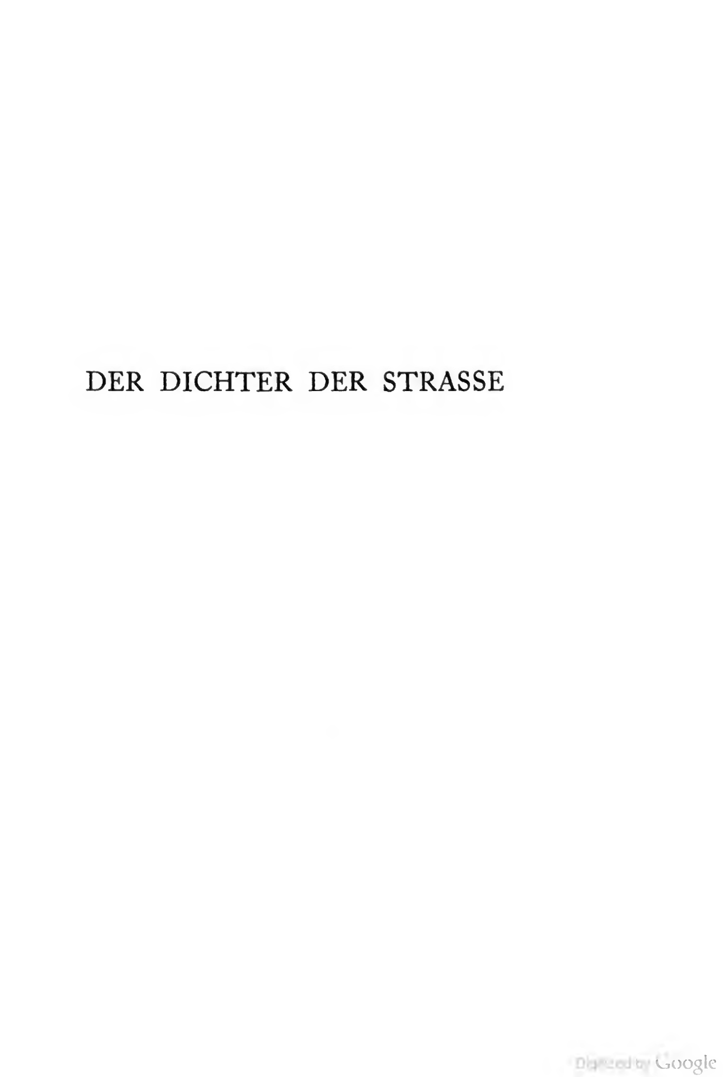
Man mag entgegnen: selbst dies alles zugegeben, so war Goethe doch eben darum ein Unikum, und wir können nicht hoffen, es ihm gleichzutun. Aber dieser Einwand gilt nicht. Es gab Zeiten, in denen die Menschheit wirklich zum großen Teil aus kleinen Christussen bestand. Es waren keine Christusse, aber doch nicht übel gelungene Kopien, Miniaturausgaben. Sie wandelten auf den Feldern, saßen in den Wohnungen und füllten die Straßen und Plätze. So groß ist die Macht eines

einzigen Vorbilds. Der Mensch, auch der durchschnittlichste, ist viel begabter, als er ahnt. Es liegen in ihm die Keime zu allen möglichen Fähigkeiten und Unfähigkeiten, Tugenden und Untugenden. Die großen Männer der Geschichte sind es, die mit einer Kraft, die nur sie besitzen, einmal diese, einmal jene Charaktereigenschaft aus dem stumpfen, aber bildsamen Material der Menschheit herausarbeiten, heraushauen, und nun steht sie da als etwas Allgemeines und Selbstverständliches.

Es handelt sich um die Geburt des neuen Menschen, der nicht mehr intellektuelle und sittliche Überlegenheit mit reduzierter physischer Vitalität erkaufen wird, und nicht mehr Poesie mit Blindheit und Geisteskrankheit; der nicht mehr wählen müssen wird zwischen „Sinnenglück" und „Seelenfrieden", oder sagen wir etwas unpathetischer: zwischen Schmutz und Langeweile. Er wird nicht mehr rechnen, er wird nicht mehr rasen: er wird beides zugleich tun.

Auf dem Wege zum neuen Menschen liegen die Gefallenen: die für die Eroberung der Vernunftherrschaft ihre besten Lebenssäfte gaben, Asketen und Anachoreten des Daseins, Büßer und Märtyrer des Geistes; und die für den Genuß der Lebensfülle, des Reichtums und Glücks, zu sein, ihre Gesundheit und Selbstherrschaft hingaben, Irre und Selbstmörder. Spinoza mußte für seine Ruhe bezahlen, und Nero für seine Bewegung; aber der kommende Mensch wird Ruhe haben und Bewegung, Schönheit und Güte, Leben und Wissen, und alles umsonst: er wird für nichts mehr bezahlen, denn er wird Erbe sein.

DER DICHTER DER STRASSE



Vor etwa fünfzehn Jahren erschienen in Wien eine kurze Zeit lang dünne abscheulich grasgrüne Wochenhefte, die den Titel „Liebelei“ führten. Der Name knüpfte unmittelbar an Schnitzlers Schauspiel an, das erste erfolgreiche Bühnenwerk der österreichischen „Moderne“, das das Wiener Publikum offenbar für ein rührendes Volksstück genommen und dementsprechend bejubelt hatte. Die kleine Zeitschrift desselben Namens, angefüllt mit verschlungenen Lyrismen, polemischen Donquixoterien und Gymnasiastenerotik, eine Art billige Öldruckkopie der Berliner „Freien Bühne“, galt als das Organ der Jungen und Revolutionären, erregte allenthalben unbändigen Verdruß durch ihre Überspanntheit und jugendliche Hast und ging sofort wieder ein. Am meisten aber erbitterte eine Anzahl von Skizzen, mit denen ein Autor debütierte, der sich als ebenso unverständlich wie albern erwies: es waren lauter ganz kurze Sachen, konfuse Zwitterprodukte aus geistreichelnder Aphoristik, affektierter Prosalyrik und larmoyanter Miniaturnovelle. Man forschte nach dem Verfasser und eruierte, daß er mit einem exaltierten Sonderling identisch sei, der sich auch schon vorher, ohne zu schreiben, lästig gemacht hatte, indem er in Caféhäusern aufrührerische Reden gegen den Philister und für die Frau hielt, nie einen steifen Kragen trug, dagegen lederne Reitgamaschen, ohne jedoch jemals zu Pferde erblickt zu werden, die Nacht zum Tage machte, gemeine Straßendirnen in zartester Weise hofierte, nicht selten mit Kellnern, Fiakern und Zuhältern in angeregter Konversation betroffen wurde und sämtlichen Frauen von der Caféhauskassierin bis zur Doktorin der Philosophie durch lächerliches und widersinniges Geschwätz den Kopf verdrehte. Da er seine Skizzen mit dem Eingehen der „Liebelei“ nicht

Man erfährt den Namen des Titelhelden

einstellte, wurde sein Name zu einem Kollektivbegriff für moderne Paranoia, Sensationslust, Selbstberäucherung und Originalitätshascherei, und man sagte von da an, wenn man über die Arbeit eines strebsamen jungen Literaten ein besonders vernichtendes Urteil abgeben wollte, in aller Kürze: „Das ist echter Peter Altenberg.“ Über Nacht war dieser Name aus einem nomen proprium zu einem Gattungsbegriff geworden, und man sagte „Altenberg“, wie man „Cagliostro“, „Casanova“ oder „Catilina“ sagt.

Schließlich wäre das ja auch schon etwas. Ein Schlagwort wird nicht jeder erste Beste. Es ist, wie wir schon vorhin erwähnten, immer etwas Wahres an allen diesen Etiketten, die der Kollektivgeist des Publikums erfindet. Cagliostro war ja wirklich der genialste und vollkommenste Schwindler, der je gelebt hat, man möchte sagen: die platonische Idee des Schwindlers. Und ebenso hatte die Menge auch sogleich ganz richtig erfaßt, daß dieser Dichter eben wirklich die kühnste und extremste Zusammenfassung alles dessen war, was als „modern“ gebrandmarkt zu werden verdiente. Man hatte diesen Namen zum Generalnenner einer bestimmten — höchst verwerflichen — Geistesrichtung gemacht; aber, wie man es auch nehmen will, es war ein verstecktes Avancement. Man traute diesem Namen die Kraft zu, eine Ehrenbeleidigung zu sein; also hielt man seinen Träger jedenfalls für die höchst intensive, konzentrierte Verkörperung gewisser schlechter Eigenschaften, also für eine Persönlichkeit. Wie Jago als der Gipfel schwärzester Verruchtheit gilt, so galt dieser Dichter als der Gipfel schwärzester Modernität. Nun, mehr werden auch seine größten Verehrer nicht von ihm behaupten wollen.

Der Wille zur Chiffre

Das Publikum hatte also hierin ganz recht. Es hatte aber auch weiterhin völlig recht in sämtlichen miserablen

Einzeleigenschaften, die es ihm beilegte. Das Publikum hat nämlich immer recht, weil es den Instinkt hat. Aber: — es drückt sich zumeist falsch aus. Oder eigentlich nur: zu wenig genau, zu allgemein, zu undifferenziert. Es hat einen zu geringen Sprachschatz. Es hat immer nur ein einziges Wort für zwanzig divergente Begriffe. Wir sahen im vorigen Kapitel, daß es Goethe einen Olympier nennt, und mit Recht; aber was ist ein Olympier?, daß es behauptet, der moderne Mensch sei dekadent, und damit zweifellos den Nagel auf den Kopf trifft; aber was ist dekadent? Ferner heißt es Ibsen den „Magus aus dem Norden". Eine höchst glücklich gewählte Bezeichnung, die nichts dadurch verliert, daß sie schon einmal mit ebensoviel Glück auf den tiefsinnigen Hamann angewendet wurde. Die Beobachtung ist sogar so treffend, daß man darüber ein ganzes Buch schreiben könnte, oder vielmehr müßte: ein Buch, das dann diesem Schlagwort als Kommentar angehängt würde. Dieses Buch zu schreiben oder vielmehr zu denken unterläßt aber das Publikum, und darin hat es Unrecht. Es begnügt sich mit dem Stichwort. Es sagt: Nietzsche sei unmoralisch. Nun, Nietzsche hat selber niemals etwas anderes behauptet. Aber wie dies im Näheren gemeint sei, darüber war er genötigt zehn Bände der tiefsten deutschen Prosa zu schreiben. Das Publikum aber zieht es vor, sich an das bloße Resultat zu halten, ohne die dicken zehn Bände, es liebt ein abgekürztes Verfahren. Es ist für prägnante, einmalige Formeln: „Der Mensch stammt vom Affen ab", „Die Kunst soll uns erheben" und „Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser".

So einfach ist der Fall aber nicht. Der Wille zur Chiffre, wie man diese allgemeine Tendenz der Menge nennen könnte, ist etwas sehr Löbliches; aber die Chiffre

ist entweder die Urzelle einer langen Entwicklung oder sie ist das organische Endprodukt einer ebenso langen Entwicklung. Man kann diese Entwicklung nicht willkürlich überspringen, sonst ist der Schlußpunkt ein Unsinn. Man kann nicht sagen: „Shaw ist ein Ironiker. Punktum." Er ist es zweifellos, und zwar in so hohem Maße, daß er in jedem seiner Lustspiele ein ganz anderer Ironiker ist. Wenn man eben nur wüßte, was das ist: ein Ironiker? Jesus war ein Ironiker, als ihn Pilatus fragte, ob er der König der Juden sei, und er erwiderte: „Du sagst es", und Falstaff ist ein Ironiker; Aristophanes war ein Ironiker, als er gegen seinen vollkommensten Antipoden, den Ironiker Sokrates die „Wolken" schrieb; Huß war ein Ironiker, als er auf dem Scheiterhaufen „sancta simplicitas" rief, und der Oberkellner in meinem Stammcafé ist es schließlich auch.

Also recht hat das Publikum immer, aber es weiß gar nichts mit seinen richtigen Urteilen anzufangen. Und wenn es Schiller einen Feuergeist, Napoleon einen Usurpator und Kaiser Maximilian den letzten Ritter nennt, so ist es dadurch nicht klüger geworden.

Ebenso verhält es sich auch mit Peter Altenberg. Er ist, was man von ihm sagt. Er ist kein Umfassender und überhaupt in keiner Richtung ein Vollkommener. Er ist kein Gestalter weithinleuchtender Typen; aber auch das Individualisieren versteht er nicht. Er ist nicht einmal ein Schriftsteller, soweit man unter Schriftstellerei die Gabe versteht, die Dinge zu sagen, so unzweideutig und eindringlich, daß sie alle verstehen müssen und nahezu alle glauben müssen. Er ist kein Lyriker, denn er hat keine Form. Er ist kein Epiker, denn er hat keine Handlung. Er ist kein Philosoph, denn er hat kein System. Seine Gedanken sind barock, sein Stil ist salopp,

seine Pathetik ist überheizt. Und im Leben ist er ein Narr.

Inwiefern er dies aber im genaueren ist, das wollen wir im nachfolgenden ein wenig betrachten.

Der protokollierte Schriftsteller

Mit der Schriftstellerei hat sich in den letzten Jahrzehnten eine bemerkenswerte Wandlung vollzogen. Nach vielen Kämpfen und Mißhelligkeiten ist sie jetzt endlich ein Beruf geworden, ein ehrlicher, wohlakkreditierter Beruf wie jeder andere; mit bestimmten technischen Fähigkeiten und Fertigkeiten, straffer innerer Organisation und fortlaufenden gewerblichen Traditionen. Man hat den Dichter sozusagen in die Matrikeln der menschlichen Gesellschaft aufgenommen. Und nicht bloß moralisch, das Dichten ist auch ein nationalökonomischer Wert geworden. Der „darbende Dichter' kommt heute nur noch in der „Gartenlaube" vor. Wie seinerzeit das Dachstübchen die unvermeidliche Begleiterscheinung des Poeten war, so gehört heute zu einem richtigen Dichter die Villa. Anfangs war der schreibende Mensch einfach ein Verfehmter gewesen, verfehmt und befeindet, wie es alle neuen Dinge sind; man witterte in ihm irgendeine geheimnisvolle, auflösende Kraft. In der Tat hat ja auch dieser Instinkt vollkommen recht gehabt: die Schriftsteller machten die französische Revolution, stürzten das Papsttum und begründeten die Sozialdemokratie. Niemand anderer hat diese gefährlichen Dinge in Szene gesetzt als diese Taugenichtse, die nur so neben dem Leben herumzulungern schienen. Kein Wunder, daß sie zunächst als eine höchst verdächtige Gesellschaft angesehen wurden. Aber aus siegreichen Revolutionären werden bekanntlich immer im Verlauf der Entwicklung wohlangesehene Machthaber und Konservative. Heute

zieht jedermann vor dem Schriftsteller den Hut, niemand bezweifelt seine bürgerliche Existenzberechtigung; und sie selbst bilden eine geschlossene Zunft, mit Qualifikationsattesten, Gesetzen gegen unlauteren Wettbewerb und wohlgeordneten Produktions- und Konsumverhältnissen, wie die anderen Gewerbetreibenden. Selbst die Zeit, wo man im Dichten eine Liebhaberei und Nebenbeschäftigung, eine Art Gesellschaftsspiel für Erwachsene sah, ist längst vorüber; sie sind heute die ernstest genommenen Menschen von der Welt.

Es ist aber gar nicht ausgemacht, ob das für die Dichter selber besonders gut war. In dem Augenblick, wo eine Sache anfängt, ein Beruf zu werden, und somit aufhört, etwas allgemein Menschliches zu sein, verliert sie zumeist ihre beste Kraft und ihren geheimnisvollen Reiz. Wir haben das nacheinander schon mit mehreren Berufen erlebt. Im Altertum war der Politiker Amateur, nämlich jeder Mensch war eben Politiker, es bedurfte dazu keines besonderen Befähigungsnachweises und keiner speziellen Vorbildung. Infolgedessen gab es im Altertum ein wirkliches politisches Leben. Die Politiker zerfielen in Begabte und Unbegabte, aber keineswegs in Berufene und Unberufene. Man denkt mit modernem Entsetzen an die Mißstände in Griechenland und Italien, an die athenische Demokratie und die römische Plebs — nun ja: aber wenn sich die Menschen wirklich für staatliche und militärische Dinge interessieren sollen, dann müssen sie auch in alles dreinreden dürfen. Heute interessieren sich für Politik nur einige Fachmenschen, die auf diese Dinge ihr ganzes Leben lang gedrillt wurden, und einige beschränkte Provinzler und Kleinbürger, die sich kein besseres Biergespräch wissen. Der Gebildete liest in der Zeitung nach, was passiert ist, und wirft sie weg. Das ist heute unsere

Stellung zur Politik. „Deutsches Reich“, „Großbritannien“, „Vereinigte Staaten“ sind staatsrechtliche Begriffe, und sonst nichts; aber „Rom“ und „Athen“ waren lebendige politische Realitäten.

Eine ähnliche Entwicklung hat auch unser religiöses Gefühl genommen. Heute ist Religiosität eine Spezialität bestimmter Menschen, die zehn Semester Theologie studiert haben. Im Mittelalter und in der frühen Neuzeit war der religiöse Mensch ebenso Amateur, wie es der politische Mensch im Altertum war. Es mußte niemand nachweisen, ob er auch die nötigen Schulen oder Weihen habe, um in diesen Dingen mitsprechen zu dürfen. Daher waren religiöse Bewegungen und Neuschöpfungen, Wiedergeburten des Glaubens nichts Seltenes. Die Religiosität konnte sich aus sich selber heraus reorganisieren, wenn sie zu zerfallen drohte. Das war nur dadurch möglich, daß jeder Außenseiter mittun durfte. Denn die neuen Gedanken kommen fast immer nur von den Außenseitern. Der Fachmann, auch der geistig überlegenste, steht immer zu sehr in seinem Berufskreise, er ist daher fast nie in der Lage, eine wirkliche Revolution hervorzurufen: er kennt die Tradition zu genau und hat, ob er will oder nicht, zu viel Respekt vor ihr. Auch weiß er zu viel Einzelheiten, um die Dinge noch einfach genug zu sehen, und gerade damit fehlt ihm die erste Bedingung jeder wirksamen Neuentdeckung; denn wertvoll und fruchtbar sind immer nur die einfachen Gedanken.

Die Beispiele ließen sich noch beliebig vermehren. Erinnern wir uns an das Kunstleben der Renaissance. Jeder durfte malen, dichten und musizieren, natürlich auf die Gefahr hin, sich gehörig zu blamieren; aber Empfehlungen einflußreicher Kritiker und Atteste von Universitätsprofessoren brauchte man damals noch nicht, um

überhaupt vor die Öffentlichkeit treten zu können. Ferner waren damals das Radaumachen, der Straßenkampf, das Überfallen von Menschen und ähnliche Gewaltakte auch noch nicht die Spezialität einiger vom Staat dazu sorgfältig vorbereiteter und approbierter Berufsmenschen. Jeder nur einigermaßen zur guten Gesellschaft gehörige Mensch konnte vortrefflich schießen, stechen und totschlagen. Es ist ja natürlich sehr zu begrüßen, daß diese Dinge heutzutage in geordnetere Bahnen gelenkt sind, daß sie nur in sehr großen Zwischenräumen und unter staatlicher Oberleitung stattfinden, aber das eine läßt sich nicht ableugnen, daß die Menschen damals auf diesem Gebiete unvergleichlich talentierter waren und weit Vorzüglicheres leisteten als heutzutage.

Der berufene Dilettant

Mit einem Wort: die menschlichen Betätigungen haben nur so lange eine wirkliche Lebenskraft, als sie von Dilettanten ausgeübt werden. Es ist im Grunde daran gar nichts Unnatürliches; paradox ist das Gegenteil. Und zwar aus zwei Gründen. Erstens: weil beim Dilettanten, beim Amateur das, was er gerade betreibt, nichts von ihm Losgelöstes ist, sondern sich mit seinem ganzen Menschen deckt. Er ist nicht gewissermaßen in zwei Hälften gespalten: die Vormittag- und Nachmittaghälfte schreibt mit großer Emsigkeit, Sachkenntnis und Sorgfalt eine Geschichte des spanischen Erbfolgekrieges, ist unter diplomatischen Finessen, Generalstabskarten, Kanonaden, brennenden Kastellen und eleganten Kurtisanen zu Hause, und die Abend- und Nachthälfte sitzt im Wirtshaus und spielt Skat. Das sind keine lebendigen Identitäten. Aber die Memoiren und Geschichtsbücher aus früheren Zeiten waren das. Und so ist es mit allen Dingen, die berufsmäßig betrieben werden. Man kann im Gegenteil sagen: sie alle haben etwas Dilettantisches; irgendeine Einseitig-

keit, Beschränktheit, Subjektivität, einen zu engen Gesichtswinkel. Nur beim Dilettanten decken sich Mensch und Beruf; und darum strömt bei ihm der ganze Mensch in seine Tätigkeit und sättigt sie mit seinem ganzen Wesen, und dann entstehen jene wirklich mit Blut gefüllten, reichen Schöpfungen, die voll von sachlichen Fehlern und Ungeschicklichkeiten sind, die aber kein gelernter Fachmann jemals zustande bringt.

Der zweite Grund dafür, daß nur Dilettantismus fruchtbar ist, liegt darin, daß der Dilettant von seinen Fähigkeiten und sogar von seiner ganzen Tätigkeit so gut wie nichts weiß. Er schafft vollkommen unbewußt, ganz von selber, wie ein Baum, der Früchte abwirft. Es kommt ihm niemals in den Sinn, nach seinem „Können" zu fragen. Können: diesen Begriff kennt er gar nicht. Er wird auch niemals gewahr, daß er „arbeitet". Für ihn ist das keine Arbeit; er könnte ebensogut Essen und Trinken als mechanische Arbeitsleistung werten. Nun sind aber gerade die Tätigkeiten, von deren Wesen und Bedeutung man nichts weiß, die allerwertvollsten, eigentlich die einzig wertvollen. Der Mensch, und zumal der Künstler, gleicht einem Schlafwandler: er setzt mit größter Sicherheit seinen Fuß über Abgründe, klettert äußerst gewandt über Dächer und Türme, aber wenn man ihn anruft und ihm expliziert, was er da mit größter Geschicklichkeit vollbringt, so fällt er sofort herunter. Man muß sich daher fragen, ob die günstigen Lebensverhältnisse, in die die Dichtkunst jetzt geraten ist, für ihr wirkliches Leben eine Förderung bedeuten. Sie hat viel nach außen gewonnen, aber vielleicht hat sie daneben ihre beste innere Kraft verloren.

Der Seher

Peter Altenberg ist nun einer von jenen wenigen gewesen, die in unserer Zeit noch immer so dichteten,

als ob das Dichten gar kein Beruf wäre. Er dichtete, dichtete ununterbrochen, bei Tag und bei Nacht, im Traum und im Wachen, im Gehen, Stehen, Sitzen und Liegen; es war, wenn man so sagen darf, eine Form seines organischen Stoffwechsels. Damit hängt es wohl auch zusammen, daß er eigentlich sehr wenig „produziert“ hat. Denn die wahren Dichtungen haben eine Scheu davor, zu Buchstaben zu gefrieren. Die besten Gedichte sind nur mit dem Herzen aufgeschrieben und kommen niemals in die Setzmaschine.

Als er zum ersten Male auftrat, befand sich rings um ihn herum „Literatur“; nichts als Literatur. Alles war in Artistik aufgelöst. Auf der einen Seite verknöcherte, verkalkte Epigonen, die sich vergeblich bemühten, einige tiefe und schöne Wahrheiten, die aber vor hundert Jahren entdeckt worden waren und daher unmöglich mehr die ihren sein konnten, noch galvanisch am Leben zu erhalten; auf der anderen Seite müde und überreife oder kindische und unreife Herumsucher, die in allen Stilen redeten, nur nicht in dem einzigen, zu dem sie berechtigt waren: dem ihrer Zeit. Dichter, die etwas wußten, das nicht mehr wissenwert war, und Dichter, die noch gar nichts wußten: das war der Zustand.

In diese Situation trat er ein. Nicht als Schriftsteller. Er hatte achtunddreißig Jahre gewartet; nein: nicht einmal gewartet, er hatte nie daran gedacht, etwas zu schreiben. Er hätte es noch weitere zwanzig Jahre unterlassen können. Er hätte es immer unterlassen können. Seine Funktion in dieser Welt war nicht die, zu schreiben, sondern zu sehen; zufällig schrieb er dann das Gesehene einige Male auf. Daß er damit plötzlich nun doch in die Gilde der Schreiber geraten war, das bildete keine Zäsur in seinem Leben. Seine Tätigkeit blieb dieselbe, die sie

vorher gewesen war: Dinge zu erblicken, soweit es seine eigenen beschränkten Augen gestatteten; Teile, Stücke, Abrisse der Wirklichkeit: aber Wirklichkeiten.

Dies ist denn auch in der Tat die Lebensaufgabe eines jeden Dichters. Er ist nicht mehr, nicht weniger. Er ist ein Seher, in der doppelten Bedeutung des Wortes: ein Seher gegenwärtiger Dinge und ein Seher zukünftiger Dinge. Er geht durch das Leben und betrachtet. Das ist seine ganze Leistung. Und dabei erblickt er Dinge, die vor ihm noch kein Mensch gesehen hat; aber kaum hat er sie erblickt, so können auf einmal auch alle anderen sie sehen, ja es ist von nun an gar nicht mehr möglich, diese Dinge nicht zu sehen: diese Gesichte sind nun plötzlich in das Reich der Wirklichkeit getreten. Darum sollte man auch keinen essentiellen Unterschied machen zwischen einem Dichter und irgendeinem andern Naturforscher, denn beide tun ganz dasselbe: sie entdecken neue Wirklichkeiten, die bisher verborgen waren, neue Kräfte und deren Verbindungsmöglichkeiten, und es ist im Grunde einerlei, ob es neue chemische oder neue seelische Affinitäten sind, die ein solcher Naturforscher ans Licht bringt.

Darum ist es auch vollkommen unmöglich, einen Dichter in eine bestimmte Kunstgattung zu rangieren, denn dies sind Fragen der Form, und die Form kommt hier ebensowenig in Betracht wie etwa das Format einer photographischen Platte für die Schärfe und Richtigkeit des Lichtbildes. Beethoven dichtet mit Tönen, Kant mit Begriffen, Newton mit Atomen, Bismarck mit Staaten. Aber Dichter sind alle vier. Und es ist ein reiner Zufall, daß sie gerade dieses Dichtermaterial unter die Hände bekamen. Nichts verhindert uns anzunehmen, daß Beethoven ebensogut ein Philosoph, Bismarck ein Dramatiker

und Newton ein Organisator geworden wäre. Und im Grunde waren sie es ja auch.

Es gibt natürlich unter den Dichtern vielerlei Gradunterschiede. Was sie aber alle gemeinsam haben, ist dies, daß ihre Tätigkeit nicht registrierbar ist. Nicht registrierbar wie alles Wirkliche.

Als Peter Altenberg sein erstes Buch „Wie ich es sehe" nannte, verstanden die Leute zunächst den Titel so wenig wie den Inhalt. Sie legten den Akzent auf das „ich" und dachten, hier melde sich wieder einmal ein „Subjektiver" zum Wort, ein „Eigener", ein „Neutöner" und wie alle die törichten Schlagworte jener Zeit lauteten. So war es aber nicht gemeint, und so war es auch nicht im Buch zu lesen. Als ob es jemals einen „subjektiven" Dichter gegeben hätte! Der äußerste Gegensatz der Genialität ist die Subjektivität. Je subjektiver ein Mensch in die Welt blickt, desto weniger kann er Genie, das heißt Weltauge sein. Je „unpersönlicher" er ist, je mehr er sich in allem und jedem zu objektivieren vermag, je mehr er allen Dingen und Ereignissen gegenüber nichts zu sein strebt als photographische Platte, desto genialer ist er, desto mehr ist er Künstler.

Was der Titel versprechen wollte und auch hielt, war daher etwas ganz anderes. Nichts Besonderes, Eigenes, nicht sich wollte der Dichter abbilden, sondern die Dinge; die Dinge, nicht wie er sie sah, sondern wie er sie sah. In dem Buche sollte nichts enthalten sein als reale Netzhautbilder, freilich Netzhautbilder eines bestimmten Menschen, bestimmter Augen, aber darum doch objektive, allgemeine Dinge, so wirklich wie irgendeine andere physiologische Erscheinung: diese realen optischen Eindrücke sollten aufgezeichnet werden, sonst nichts.

Um dies nun möglichst vollkommen zu erreichen, bediente er sich so gut wie gar keiner künstlerischen Mittel. Er arbeitete gewissermaßen rein mechanisch, gleich dem Schreibhebel eines telegraphischen Apparats, der einfach niederschreibt, was ein geheimnisvoller elektrischer Strom ihm zuträgt.

Dadurch kam freilich manches Sonderbare und Schwerverständliche in seine Dichtungen. Wie ein Morsetaster: Punkt — Strich — Strich — Punkt, abgerissen, chiffriert, stenographisch, gehackt: so schrieb er. Er folgte minutiös den Bewegungen des Lebens und machte auch alle seine überraschenden Schwankungen und unlogischen Wendungen mit.

Man konnte dies alles nicht verstehen. Ein Schriftsteller, der keiner ist? Das gibt es nicht, konnte es nicht geben. Also war er entweder ein völlig Unfähiger oder einer, der um jeden Preis originell sein wollte. Die Meinungen hierüber blieben geteilt.

Gedankenflucht und Gedankenschnelligkeit

Wer Peter Altenbergs Skizzen zum ersten Male liest, der wird eine ähnliche Impression haben, wie einer, der zu spät zu einem öffentlichen Vortrag kommt und nun, in eine entlegene Ecke des weiten, überfüllten Saales gedrückt, mit großer Anstrengung dem Redner zu folgen versucht. Anfangs vernimmt er nur undeutliche, abgerissene Worte und Sätze, bis er endlich, an die Akustik des Saales und das Organ des Redners gewöhnt, aus den einzelnen Bruchstücken einen Sinn zu bilden vermag. Aber über einen gewissen Atomismus wird es der Leser Peter Altenbergs zunächst nicht hinausbringen. Er wird glauben, in eine phantastische und fragmentarische Märchenwelt versetzt zu sein, in der alles viel freier und unverantwortlicher zugeht, losgelöst vom Gesetz der

logischen und psychologischen Gesetzmäßigkeit, und er wird zu dem Schlußresultat kommen, daß hier ein Dichter gearbeitet habe, der zwar viel tiefe Menschenkenntnis und Beobachtungsgabe besitze, dem es aber nicht gegeben sei, die Dinge in ihren Zusammenhängen zu überblicken: ein Dichter gleichsam mit einem sehr kurzen Gedächtnis, der bei der zehnten Zeile schon völlig vergessen hat, was er in der dritten Zeile gesagt hat; ein poetischer Pointillist, der persönliche Impressionen hat, aber keine persönliche Welt; ein Zeichner, der Linien und Ornamente entwirft, aber keine Bilder.

Viele geben sich nicht die Mühe, über diesen ersten irrtümlichen Eindruck hinauszukommen. Er ist irrtümlich, weil das, was beim ersten Anblick den Eindruck von Zusammenhanglosigkeit, ja Gedankenflucht macht, nichts anderes ist als außerordentliche Knappheit und Schnelligkeit des Denkens, die so und so viele Zwischenglieder überspringt, weil sie vom Leser eine zu gute Meinung hat.

Das Zeitalter der Extrakte

Das ist das eminent Moderne an Peter Altenbergs Dichtungen. Nur im Zeitalter der Telegraphie, der Blitzzüge und der Automobildroschken konnte ein solcher Dichter erstehen, dessen leidenschaftlichster Wunsch es ist, immer nur das Allerallernötigste zu sagen. Für nichts hat ja unsere Zeit weniger Sinn als für jenes idyllische Ausruhen und epische Verweilen bei den Gegenständen, das früher gerade für poetisch galt, und nichts ist ihr verhaßter als Langsamkeit und Breite. Wir lassen uns nicht mehr behaglich über den Dingen nieder. Unsere gesamte Zivilisation steht unter dem Grundsatze: *Le minimum d'effort et le maximum d'effet!* Schon in der Schule beginnt heutzutage die „Erziehung zum Extrakt". Wir empfangen Extrakte von Philologie, Extrakte von

Weltgeschichte, Extrakte von Naturkunde: niemals die Wissenschaft selbst, immer nur den Extrakt. Die Photographie entwirft uns kondensierte Miniaturbilder der Welt. Wir reisen nicht mehr gemächlich in der Postkutsche, sondern im Schnellzug und empfangen hastige Schnellbilder der Gegenden, die wir passieren. Und ganz typisch ist es auch, daß die Postkarte unsern heutigen schriftlichen Verkehr beherrscht: sie vertritt den modernen Gedanken, daß für fast jede Mitteilung ein Oktavblatt ein genügend großer Raum ist.

Vor einiger Zeit wurde eine kleine Zeitschrift gegründet, die den Titel „Der Brief" führt und die das Ziel verfolgt, die alte Briefkultur wieder aufleben zu lassen, die Zeit, in der der Mensch einen großen und oft den besten Teil seines Gedanken- und Gefühlslebens in Briefen hergab. Man könnte ebensogut eine Zeitschrift „Das Segelschiff" gründen und darin die Wiederherstellung der schönen Zeiten anstreben, da der Mensch noch in diesen prächtigen romantischen Fahrzeugen herumfuhr. Ob dieses Verkehrsmittel wirklich poetischer war, ist übrigens an sich schon fraglich; vielleicht erscheint es uns nur so: denn alles Vergangene wirkt ja poetisch. Aber nehmen wir an, es sei so gewesen: es würde uns dennoch nichts helfen; denn Poesie kann nur aus der Wirklichkeit geschöpft werden. Alle diese Dinge w a r e n, sind Irrealitäten. Wir können keine Briefe mehr schreiben. Vielleicht aus Phantasielosigkeit, aus geistiger Indolenz, aus Mangel an Sinn für „Höheres": alles zugegeben; aber schreiben können wir sie nicht mehr. Das achtzehnte Jahrhundert war ein vollendetes Briefzeitalter. Ganz einfache und gewöhnliche Menschen schrieben damals die wunderschönsten Briefe. Selbst ein so gänzlich auf sich konzentrierter Mensch wie Goethe hat in seinem

Leben Hunderte und Tausende von Briefen geschrieben. Dieser Charakter übertrug sich nun natürlich auch auf das gesamte Geistesleben der Zeit. Der Brief war damals der vollendetste geistige Ausdruck des Menschen. Heute aber ist es die Postkarte. Und wenn einmal das Problem der drahtlosen Telegraphie derartig gelöst sein wird, daß jedes Haus seine selbsttätige telegraphische Station hat, so wird jeder gesunde Mensch eben hierin das normale Verständigungsmittel erblicken, und die geschriebenen Mitteilungen werden dann wohl nicht aus dem Dasein verschwinden, aber sie werden nur fortleben als Dekorationsobjekte, als archaisierende Marotten oder als Ulk, wie heutzutage die Wachskerzen, die Kielfedern oder die Studentenpfeifen.

Das Buch für den modernen Menschen darf daher nicht etwas Zeitraubendes sein, sondern es muß Zeit ersparen. Bücher sind Surrogate für Erlebnisse, Notbehelfe für Menschen, die keine Zeit haben. Daher ist Knappheit und Kürze die erste Forderung, die das moderne Buch erfüllen muß, aber nicht die dürftige oder die aphoristische Kürze, sondern die gehaltvolle, gedrängte Kürze, die gerade dem gedankenreichsten Schriftsteller ein stetes Bedürfnis ist. Die Menschen, die nichts zu tun haben, greifen allerdings mit besonderer Vorliebe zu Büchern; aber gerade für diese sind sie eigentlich nicht geschrieben. Für diese ist das Leben in seiner vollen Breite da: die Natur, die Frauen, das Reisen. Einem glücklichen „Fénéant" ist es vergönnt, sich all das eigenhändig, mühevoll und langsam zu erwerben, was ihm ein Buch durch die Hand eines andern mühelos und in wenigen Stunden gibt. Die Menschen, die die Bücher dazu benützen, um sich zu „zerstreuen", sich „abzulenken", die Zeit „totzuschlagen", verdienen die Bücher, die sie zu

diesem Zweck zu wählen pflegen. Wer aber in Büchern das Richtige sucht, nämlich nicht Zerstreuung, sondern Sammlung, nicht Ablenkung, sondern Konzentration, wer mit ihnen seine wenigen freien Stunden nicht totschlagen, sondern beleben will, der ist fast immer ein müder, ungeduldiger, abgehetzter Mensch, und jede Minute, die ihm ein Buch überflüssig abnimmt, ist ein Verbrechen des Autors. Allerdings: es handelt sich auch hier wiederum, wie bei allen menschlichen Dingen, um eine ideale Forderung. Ein Buch, das wirklich gar nichts Überflüssiges enthält, gibt es nicht, und Vauvenargues sagt mit Recht: „*Les meilleurs auteurs parlent trop.*" Aber man kann verlangen, daß der Autor doch wenigstens den guten Willen habe und diesem Ideal unablässig zustrebe.

Die Fünfminutenszenen

Dies ist das Grundprinzip Peter Altenbergs. Er schreibt „Telegrammstil". Es kommt ihm niemals darauf an, etwas möglichst schön zu sagen, sondern es möglichst präzis und kurz zu sagen. Er will überhaupt nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit; denn er ist überzeugt, daß die Wahrheit immer auch die Schönheit enthält. Bezeichnend für sein leidenschaftliches Bestreben nach Kürze sind seine „Fünfminutenszenen", eine Reihe von ganz kurzen dramatischen Skizzen. Es sind aber gar keine Fünfminutenszenen, sondern sie dauern höchstens zwei oder drei Minuten. Sie fixieren irgendeinen dramatischen Moment und überlassen das andere dem Leser. Es gelangt einen Augenblick lang Licht auf irgendeine gefährliche Situation der Seele, irgendeine fragwürdige Verwicklung, einen mysteriösen Konflikt, und dann fällt der Vorhang. Diesen Versuchen liegt der treffende Gedanke zugrunde, daß das Leben eben nur minutenlang dramatisch ist, und daß der dramatischeste Dramatiker daher nur Minutenstücke schreiben dürfe, und fernerhin

abermals die für den Leser so ehrende Annahme, daß es genüge, einen Impuls, eine Anregung zu geben, und daß sich jeder schon selber den Rest an Exposition, Aufbau, Nachgeschichte aus eigenem Phantasiekapital dazudichten könne. Man wird dabei an ein vorzügliches Wort erinnert, das Abbé Brotier in seiner Ausgabe des La Rochefoucauld sagt und das Lichtenberg einmal zitiert: „*Corneille, La Fontaine et La Rochefoucauld ont pensé et nous pensons avec eux, et nous ne cessons de penser, et tous les jours ils nous fournissent des pensées nouvelles; que nous lisons Racine, Neuville, Voltaire, ils ont beaucoup pensé, mais ils nous laissent peu à penser après eux*". Dies ist vielleicht überhaupt der Hauptunterschied, der dem Schriftsteller seinen Rang anweist und entscheidet, ob er ein bloßer Talentmann oder ob er eine geniale Naturkraft ist: die einen denken bloß selber, aber die anderen bringen auch die übrige Welt zum Selbstdenken.

Hier sind zwei dieser Fünfminutenszenen.

Nach dem Balle.

(Eine Mama an dem Bette ihres vom ersten Balle ermüdet eingeschlafenen Töchterchens. Die Balltoilette liegt herum, ungeordnet.)

„Ihr erster Ball. Auch ich hatte einmal einen solchen. Damals liebte ich fanatisch meine französische Gouvernante, Mademoiselle Riclée, meinen Kanarienvogel (Tappage), und den ernsten Hofmeister meiner Herren Brüder, namens Königshofer. Ich lebte in einer Traumwelt. Es war einfach im Leben die Fortsetzung der Lektüre meiner Kinderbücher. Aber als ich auf meinen ersten Ball kam, brach das ernste poesielose Leben über mich herein und begrub mich unter seiner realen Last. Momentan. Mein Ballkleid bereits machte mich eitel, und ich begann zum ersten Male zu glauben, daß ich liebenswert sei. Bis dahin hatte ich es geglaubt, daß ich zum ‚Lieben' geschaffen sei; nun aber kam ich sogleich zu der falschen und irrtümlichen Auffassung, daß ich zum ‚Geliebtwerden' geeignet sei! Damit begann eigentlich alles Unglück. Wir können es nicht erklären, aber es ist so! Solange wir den Wald und seine Bäume lieben, ist alles in Ordnung. Sobald wir aber erwarten, daß er und seine Bäume uns lieb haben, wird alles traurig und gefälscht. Denn er hat uns jedenfalls

nie annähernd so lieb als wir ihn! Auf meinem ersten Ball entstanden Eifersucht, Neid und Sinnlichkeit. Es lag das Gift in der Luft. Man atmete es ein wie ein Betäubungsmittel, um nicht mehr wahrhaftig und träumerisch zu bleiben wie bisher!

Ein junger Herr drückte mich beim Tanzen an sich; ein anderer gab mir alle seine Kotillonbuketts; einer nippte aus meinem Glase, aus dem ich getrunken hatte; einer blickte mich an in zehrender Melancholie; einer preßte meine Hand rasch und flüchtig; einer brachte mir Limonade; einer sagte nichts und tat gar nichts, sondern stand die ganze Nacht in meiner Nähe; einer stellte sich übertrieben lustig; und einer half mir in die Schneeschuhe hinein wie ein demütiger Sklave. Diese eine Nacht hat mich ruiniert und aufgeklärt. Ich hielt mich für wertvoll! Ich geriet in den Schwindel und in die Verlogenheit der Welt! Ich verlor meine edle Kindheit auf Nimmerwiedersehen, in dieser einen ersten Ballnacht!" (Lange Pause.) — — —

„Geliebtestes Geschöpf, mein vergöttertes Töchterchen, wenn ich dich jetzt, nach deinem ersten Balle erwürgte, leistete ich dir vielleicht den allerbesten Dienst!"

(Sie richtet sich auf, beugt sich über die Schlafende.)

(Das Mädchen erwacht, richtet sich auf dem Kopfpolster auf, sagt schlaftrunken): „Herr Baron, wenn Sie so mit mir tanzen, verliere ich ja die Besinnung, und das darf ich doch nicht; haben Sie Erbarmen." — — —

Die Mutter steht entsetzt da — — —.

Dann setzt sie sich in einen Fauteuil, verbirgt den Kopf in die Hände, weint bitterlich — — —.

Der Vorhang fällt.

Am Telephon.

Arbeitszimmer des Herrn.

In einen Fauteuil gekauert, die ineinander gerankten Finger zwischen den Knien, sitzt die junge Frau. Der Gatte sitzt an seinem Schreibtische, raucht Zigaretten, geht auf und ab, setzt sich wieder, geht auf und ab, setzt sich wieder.

Sie blicken sich nie an. Lange bange Szene.

Der Gatte öffnet eine Schreibtischlade, nimmt ein Kästchen hervor, öffnet es, nimmt den Revolver heraus.

Die junge Frau blickt schief hinüber, erschauert, bleibt in ihrer Stellung, regungslos.

Der Gatte: „Ans Telephon, Raymonde!"

Sie erhebt sich, geht zum Telephon an der Wand. Der Gatte gibt ihr die eine Hörmuschel, nimmt selbst die andere.

„Welche Nummer hat dein Geliebter?!?"

Sie schweigt.

„Welche Nummer hat dein Geliebter?!?"

„5712."

Sie klingelt, ruft dann hinein: „5712" — — —.

Pause.

Der Gatte, ihr es vorsagend: „Hier Raymonde —".

Sie: „Hier Raymonde — — —."

Kleine Pause für die Antwort des Herrn.

Der Gatte: „In Liebe und Sorge verbringe ich meine verfluchten Tage — — —."

Sie wiederholt es.

Der Gatte: „Nur bei dir, bei dir fühle ich mich geborgen — — —."

Sie wiederholt es.

Der Gatte: „Mein Mann ist heute morgen unversehens abgereist für drei Tage. Komme daher sogleich zu deiner Raymonde — — —."

Sie schweigt.

Er blickt sie an.

Sie schweigt.

Er erhebt den Revolver.

Sie sagt es ins Telephon.

Unhörbare Antwort des Herrn.

Sie schreit ins Telephon: „Komme nicht! Er ist da! Wir sind entdeckt!"

Der Gatte hebt den Revolver, um loszudrücken. Sie starrt ihm direkt ins Gesicht, aufgerichtet, todesbereit, tieftraurig.

Er läßt den Revolver sinken, geht zum Schreibtisch, setzt sich. Lange Pause.

Dann sagt er langsam: „So also ist es, wenn eine Frau einen Menschen wirklich lieb hat?!? Raymonde, ziehe hin in Frieden!"

(Sie geht langsam hinaus.)

Das „Genre"

Es sind fast immer nur ganz kurze Sachen. Man könnte glauben, daß es infolgedessen niemals zu einem ganz starken Eindruck kommen kann. Aber es ist mit diesen Dingen wie mit dem Alkohol. Leichter Alkohol, in kleinen Schlucken genommen, wirkt stärker als ein schweres Getränk, das man in einem Zuge trinkt. Und ähnlich ist der Unterschied zwischen Büchern, die ihren Inhalt in kleinen Skizzen und Aphorismen hergeben, und solchen, die in einem Zuge gehen. Diese haben vielleicht einen stärkeren Gehalt, aber jene machen einen volleren Kopf.

Was er gibt, ist sozusagen ein „*abrégé*", ein „*précis de la nature*". Alle Kunst ist ein verkleinertes Bild des Lebens, eine Miniaturkopie des Kolossalgemäldes des wirklichen Daseins, die aber das Verhältnis, das die einzelnen Teile zueinander haben, nicht willkürlich verändert, sondern die Linien des Originals möglichst gewissenhaft verkürzt.

Es sind Extrakte, Essenzen: es blieb nur, was Kraft besaß; es ist alles nur im Gerippe da, gleichsam mazeriert: es blieb nur, was Konsistenz besaß. Die Dinge sind immer nur in Stichworten gegeben, in Monogrammen, Chiffern und Sigeln, alles gewissermaßen auf seine algebraische Formel gebracht.

Das erste, was Peter Altenberg veröffentlichte, und zugleich eine der längsten Sachen, die er jemals geschrieben hat, ist die Skizze „Lokale Chronik". Sie ist wie ein unbewußtes künstlerisches Programm: der Dichter und die Zeitungsnotiz.

Er las im Café diese Notiz aus dem „Extrablatt" vom 21. November:

> (Ein verschwundenes Mädchen.) Das junge Mädchen, welches das vorstehende Bild zeigt, ist die fünfzehnjährige Bahnbeamtenstochter Johanna H. Dieselbe sollte am verflossenen Sonntag mittag sich in die Klavierstunde begeben, traf aber dort nicht ein und ist seitdem verschollen. Dieselbe hat rotblonde Haare, braune Augen, eine zarte Gestalt. Die unglücklichen Eltern usw.

Dieses junge Mädchen begann er zu lieben, von ganzer Seele ... Sie verwandelte sich in das „gehetzte Reh", er sah die „brechenden Augen". Überhaupt, sie entsprach seinem Ideale. Denn erstens hatte sie rotgoldene Haare (er erlaubte sich aus rotblonden rotgoldene zu machen), braune Augen (die beließ er natürlich), eine zarte Gestalt ...

Und zweitens wußte man nicht mehr von ihr als dieses, nichts, nichts, als daß sie rotgoldene Haare hatte, braune Augen, und verschollen war, weg, verschwunden ...!

Deshalb konnte seine Phantasie ...

Aber sie war ja wirklich wunderschön, nicht, nach dem Bilde ...?! Und so jung und verschwunden ...!

Er begann sie zu lieben, von ganzer Seele ...

Er konnte der Dame, die sich für ihn opferte im „realen Leben“, sagen: „Ah ... du mit deinen ...“, oder: „Ich bitte dich, Herrgott, mach mich nicht nervös ...“, oder: „Genug, still, ganz still ... na!“

Aber dieser Verschwundenen wäre er zu Füßen gesunken, hätte ihr die nassen Schuhe, Strümpfe ausgezogen, hätte die Zitternde in sein Bett getragen, das Plumeau bis an den Hals gelegt, hätte ein gutes Holzfeuer angemacht, Tee gekocht und gewacht, gewacht ...

Oder er hätte wie ein junger Priester gesagt: „Johanna ...!“ Oder er hätte ... nein, das hätte er nicht!

Im Café sagte jemand: „Eine Strabanzerin, voilà tout ...“

Er fühlte, daß er sich ziemlich lächerlich machen würde, wenn er eintreten würde für ...

Aber angenehm war es ihm nicht, dieses Wort, und er hätte gerne gesagt: „Herr ...! Mit rotgoldenen Haaren ...?!“

Ja, solche Argumente hat die Liebe ...

Immer dachte er an dieses erste Wort „Fräulein“, das der Verführer zu ihr gesprochen hatte. Ja, das mußte er gesprochen haben. „Fräulein ...!“ Und ein ganzes Leben war bereits zerpatscht wie die Fliege unter der Pracke. Ich brauche nicht zu sagen, wie er es sich weiter vorstellte, man kennt das. Aber so stellte er es sich vor: Sie geht langsam mit ihren langen, zarten Beinen, ihrer goldenen Flut, in Zöpfe gedeicht, hat den „Mechanismus des Lebens“ in der kindischen Seele. Punkt zwölf Klavierstunde, Punkt eins etwas anderes, Punkt zwei, Punkt sieben, Punkt neun! Plötzlich bewirkt einer eine ungeheure Umwälzung und sagt „Fräulein“. Alle Punkte stürzen untereinander und die Seele wird ein Organismus. Damit ist alles gesagt. Sie beginnt zu atmen, ein Leben für sich!

Aber was weiß dieser gemeine Zauberer?! Er denkt: „Schöne Beine hat sie ... ich nehme sie mir.“

„Ich kann nicht, mein Herr ... Punkt zwölf ist Klavierstunde ...!“

„Nun, Punkt eins ...“ „Punkt ...“ sagt der Verführer „kommen Sie bestimmt!“

Eine neue Stundeneinteilung ganz einfach, ein Studienplan des Lebens ...!

Punkt neun träumt sie in ihrem Bettchen: „Jemand hat gesagt ‚Fräulein‘. Und andere Sachen ...“

Jemand?! Der Mann ist es, das männliche Geschlecht, das ganze Männertum! Die Welt „Mann“ hat sich verbeugt, Reverenz gemacht, den Hut tief abgezogen vor dieser Welt „Weib“ ... Der Minotaurus „Mann“ hat eine Jungfrau verschlungen!

Jedenfalls träumte sie: „Punkt eins ...!“

Ah, dieser gemeine Zauberer! Wer war es?! Ein Roué natürlich. Der junge Mann im Café liebte sie bereits von ganzer Seele, deshalb dachte er: „Ein Roué . . ." Dieses Wort tat ihm wohl nicht nur, weil es französisch war und so vieles besagte. Aber da fühlte er sich schon wie der „Retter aus den Tiefen menschlicher Verworfenheit", als der, vor dessen reiner Stirne . . . Wie hätte er denn sonst strenge und wehmütig zugleich sagen können: „Johanna . . .!", wenn nämlich, in einem gewissen Falle, aber das sind nur Träume . . . Aber warum soll man nicht träumen?! Ja, dieses eine Wort „Johanna!" mußte eine zweite ungeheure Umwälzung hervorbringen, die Stundeneinteilung regulieren, die Seele auf ein Neues richten, ein Reineres, wenn sie schon, ach allzu früh, aus dem „kindlichen Schlafe" gerüttelt war . . .

Nun, so kindisch war er nicht, solche Phantasmagorien sich auszudenken, höchstens unter der Schwelle des Bewußtseins, wie sich die Modernen ausdrücken. Aber oberhalb der Schwelle liebte er sie schwärmerisch und in die Welt hinein, wie einst als Knabe die kleine Camille aus „Les petites filles modèles", Bibliothèque rose. Denn als Camille dort, in Tränen aufgelöst, sagte: „Oh maman . . ." und Madame des Renaud sich zum Gehen wandte, rief Madelaine: „Je l'ai fait, moi maman, oh oui, certainement . . ." Und obzwar es Madelaine gar nicht getan hatte, sondern sich opferte, hatte er nur ein seliges, unbeschreiblich seliges Gefühl in seinem kleinen Herzen: „Camilla wird nicht gestraft werden . . .! Oh, Madelaine, bringe dich zum Opfer!"

Aber wer war denn Camilla?! Eine Erfindung der Madame de Ségur, née Rostopschine, Bibliothèque rose.

So liebte er jetzt die Verschollene vom „Extrablatt", beklagte tief ihr Schicksal. „Fünfzehn Jahre . . ." fühlte er, „ und diese schönen Farben, goldblond und braun, von den schneeweißen gar nicht zu reden . . ."

Aber an die schneeweißen dachte er: „Glieder wie frisch gefallener Schnee . . ."

In ihm sang es: „Eine geknickte Blume Gottes, ein zertretenes Frühlingsglöckchen!"

Er kaufte das „Extrablatt", obzwar es im Café siebenmal auflag.

„Wie zart sie ist, oh Gott . . ." dachte er. „Das kleine Kreuz am Halse, die geschreckten Augen!" Alles betrachtete er.

„Wollen Sie sich Finderlohn verdienen . . .?!" sagte der Marqueur, welcher ziemlich naseweis war.

„Aber unbeschädigt muß das Objekt sein . . ." sagte ein anderer. Und alle lachten.

Er aber träumte: „Am Weiher, am grauen Weiher steht sie vielleicht, stützt das Kinn in die Hand, hält mit der anderen den Ellbogen und das Wort ‚Fräulein' fliegt wie eine Wildente vor ihr auf

und in den kalten Nebel hinein ... Die Sonne glotzt blutigrot oder es ist schon schwarz und sie erfriert mir ...

Ich gehe nachts, da, dort, wo die Großstadt in ‚ländliche Ebene' abfließt, abtropft, sehe ein Kind ...

Ich sage: ‚Johanna ...!'

Ganz gewöhnlich sage ich das. Wie wenn man sagte: ‚Reiche mir das Brot über den Tisch' oder ‚bitte, zünde die Lampe an'.

Sie steht auf, kommt zu mir. Wie schön sie ist! Ich denke an ‚Ihn', den All-Erbarmer, lege meine Hand sanft auf ihren Kopf, sage: ‚Johanna, Johanna ...' und ‚Johanna ...!!'

Still ist es. Der Wind weht übers Feld.

Sie sagt: ‚Wie spät ist es ...?!'

‚Johanna," sage ich, ‚wir werden alles zusammen bedenken, du bist ja ein gutes braves Mäderl ...?!'

Sie drückt sich an mich an.

‚Ja,' sage ich stark, ‚du bist gut und brav, brav bist du ...!'

Das war die heilige Beichte.

Ich habe es ihr abgenommen ... Der Herr und Magdalena ...!

Glaube ist fast schon Sein! Wenn ich an dich glaube, bist du!

Wie sie sich an mich andrückt ...

‚Ich glaube, daß du gut und brav bist, Johanna ...!'

Der Wind weht übers Feld, und ich führe sie gen Morgen!"

So träumte der Träumer.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Mein lieber Leser, du denkst gewiß, den nächsten Tag käme in die Zeitung so eine desavouierende Notiz, eine, die dich umstimmte, aus allen Himmeln risse, so ein feiner Schriftstellertrick, das Heraustreiben von Gegensätzen, um paff zu machen, wie: „Die Affäre hat sich ziemlich unpoetisch gelöst, das ungeratene Kind ..." Oder: „Die Betreffende wurde einer Zwangskorrektionsanstalt ..." Oder „Jung verdorben ..."

Nein, das Leben ist taktlos, übersieht die feinen Pointen ...

Johanna H. blieb verschollen.

Der Wirbel des Großstadtmeeres hat sie verschluckt ...

Immerhin wurde sie in ihrem kurzen Leben geliebt wie wenige! Denn nur von wenigen erfahren wir nichts Störendes für unsere „holde Phantasie", als daß sie fünfzehn Jahre waren, goldblonde Haare, braune Augen hatten und verschollen sind, weg, verschwunden ...!!

Eine andere Skizze heißt „Vor dem Konkurse". Wie man bemerken wird, liegt die ganze „Handlung" im Titel: der Vater steht vor dem Konkurse. Aber aus diesem im-

merhin ziemlich dramatischen Vorwurf, daß der Vater Bankrott gemacht hat und nun mit dieser schrecklichen Nachricht in seine ahnungslose Familie platzen soll, ist keine aufregende *scène à faire* geworden, nach Art der tüchtigen Franzosen. Sondern es geschieht nichts, gar nichts, die drei Worte „Vor dem Konkurse" schweben nur als drohendes Motto über diesen Menschen, es werden ein paar halbe Worte und Sätze gesprochen, unheilschwangere Nichtigkeiten, und die alten Platanen werden weiter rauschen, als ob nichts gewesen wäre.

Die Mutter sitzt mit ihren beiden Töchtern im Konzertgarten. Es ist kühl. Manchesmal rauschen die Platanen, brausen gleichsam auf.

Um den Springbrunnen stehen lila Schwertlilien, wiegen sich wie Pendel.

Die Töchter haben kurze Frühlingsmäntel an aus brauner Moiréseide, braune Strohhüte mit weißen Schierlingsdolden, des fleurs françaises.

„Hast du der Näherin geschrieben, dem Klaviermeister — — —?!" sagt die Mutter.

„Ich habe vergessen — — —" sagt Marie.

„Vergessen — — —?!"

„Ja, ich habe vergessen — —. Überall schleppst du alles mit, Mama! Wir sind in einem Garten. Ich lasse alles zu Hause — — — —."

„Du — — —."

„Ja, ich. Sich loslösen können, ist künstlerisch —!"

Die jüngere Schwester legt ihre Hand sanft auf die der „Künstlernatur". Diese sagt: „Man könnte ein Gedicht machen: ‚Die Schwertlilien im Parke'."

Der Vater kommt mit dem Sohne.

„Ohne Überrock — —?!" sagt die Dame; „du bist leichtsinnig. Bist du denn ein junger Mensch, Papa?!"

„Ich wußte nicht, daß es kühl ist — —" sagt er.

Otto, zu den jungen Mädchen: „Wie schön ihr seid — — —!"

Marie: „Was ist es für ein Stück, das die Kapelle jetzt spielt?!"

Otto: „Du kennst es nicht?! Schäme dich! Manon ist es."

Sie: „Eine oberflächliche Musik — — —."

Pause.

Otto: „Dieser Konzertgarten war so vor hundert Jahren. Ewig haben sie Potpourris gespielt. Maria Theresia, Kaiser Franz — — —.

Man wird noch spielen Potpourris aus Martha, aus Lohengrin, es werden Leute dasitzen, die fliegen können, oder zehntausend Ziegelschlager — — —"

„Ich habe das nicht sehr gern — — —" sagt Marie.

Die andere erhebt sich, setzt sich neben den Vater — — —.

„Du frierst — — —" sagt die Mutter zu diesem, „so leichtsinnig zu sein! Stelle wenigstens deine Füße auf das Tischbrett."

Die jüngere Tochter fühlt: „Er bebt, er friert nicht —."

Die andere sagt: „Wie kann man für Massenet schwärmen?! Er ist süßlich wie Bouguereau. Otto, warum sprichst du nicht mit mir über Massenet?! Hältst du mich für unwürdig?!"

„Laß ihn — — —" sagt die Mutter, „monsieur ist schlecht aufgelegt, siehst du es nicht?!"

Otto erbleicht.

Es ist kühl. Manchesmal rauschen die Platanen, brausen gleichsam auf.

Die lila Schwertlilien um den Springbrunnen wiegen sich wie Pendel. Marie fühlt: „Ihr Schwertlilien im Parke — — —!"

„Soupieren wir — — —" sagt die Mutter.

„Ich nehme Brathuhn mit Marillenkompott", sagt Marie.

„Und du?!" sagt die Mutter zur jüngeren Tochter.

„Ich weiß es nicht — — —."

„Und du, Papa?!"

„Ich nehme nichts — — —."

Otto: „Papa muß essen. Er hat mittags nichts gegessen. Und überhaupt — — — — —."

„Ich nehme nichts — — —."

„Natürlich, wenn man friert — —", sagt die Mutter.

Die jüngere Tochter fühlt: „Wenn man bebt —."

„So gehen wir alle nach Hause," sagt die Mutter, „und kaufen uns am Wege Schinken und Aspik; ich schicke den Diener zu Demel um Beignets, dann kannst du auch deine beiden Karten schreiben, Marie —."

„Hören wir noch dieses Stück an — —," sagt Marie, „es ist Ouvertüre Tannhäuser."

Der Kapellmeister ist ein blasser Mann von vierzig Jahren.

Marie denkt: „Möchtest du in der Hofoper auf dem Drehsesselchen sitzen, bleicher Mann, und dem Arnold Rosé gebieten — — —?!"

Die Ouvertüre beginnt.

Die weltentrückten Pilger kommen langsam durch den dunklen Tannenwald.

Die Violinen steigen in den Himmel, gleichsam in leuchtenden leidenschaftlichen Spiralen, höher, immer höher, wo das Ewige wohnt — — —.

Es ist kühl. Manchesmal rauschen die Platanen, brausen gleichsam auf. Die lila Schwertlilien wiegen sich wie Pendel.

Marie lauscht — — —. Die Violinen steigen in den Himmel, in leuchtenden leidenschaftlichen Spiralen — — — — —.

Die andere hat ihre Hand auf die geliebte Hand des Vaters gelegt — — — — —.

Dies ist Peter Altenbergs „Genre“. Ein Genre, soviel ist bereits klar, das keines ist. Man kann seine kleinen Porträts keineswegs Novellen nennen, denn es wird ja nichts in ihnen erzählt. Vielleicht sind es lyrische Prosagedichte. Aber auch das nur in einem höchst vagen Sinne; denn sie sind ja völlig formlos, sogar absichtlich und bewußt formlos. Oder sind es einfach aneinandergereihte Lebensbeobachtungen, psychologische Studien? Das sind sie freilich, aber mit diesem ungemein weiten Begriff ist wenig gesagt. Peter Altenberg hat dies selbst einmal formuliert: „*Un mot de monsieur P. A. sur monsieur P. A.: il avait la chance de n'être ni poète lyrique ni romancier ni philosophe. De là cette union litéraire et unique de trois talents qu'on n'a pas!*“

Und doch ist diese Formlosigkeit die neue und spezifische Grundform Peter Altenbergs. Sie ist sein morphologischer Grundriß, sein Diagramm. Seine Dichtungen sind amorph oder vielleicht, genauer gesagt, kristallinisch: keine Form haben ist eben auch eine Art Form.

Zweifellos ist er ein Pointillist. Damit hängt auch seine Vorliebe für die Pointe zusammen. Indes: es läßt sich nun einmal nicht leugnen, daß nur noch eine pointierte Kunst auf uns wirkt, daß wir nur noch eine pointierte Kunst ertragen. Wir brauchen diese stärkeren Reize. Man mag darüber urteilen, wie man will, aber wir sind einmal auf die Pointe gewissermaßen physiologisch eingestellt.

Das Gegenbeispiel: Frank Wedekind

Der Künstler muß sich jedoch darüber klar sein, wo Pointillismus und Pointierung am Platze sind und wo nicht. Schultze-Naumburg hat in seinen Büchern über Körperkultur die Methode der „Beispiele“ und „Gegenbeispiele“ eingeführt. Er zeigt die Abbildung eines jungen Mädchens mit normalen Hüften und daneben als „Gegenbeispiel“ eine Dame mit Hüften, die durch Miedertragen deformiert sind. Versuchen wir es einmal auch hier mit einem solchen Gegenbeispiel. Betrachten wir den Pointillismus Frank Wedekinds.

Das Kaleidoskopartige, Vielfältige, Differenzierte alles Lebens haben vielleicht wenige so scharf in den Details fixiert wie Frank Wedekind. Und trotzdem haben wir niemals den Eindruck des richtigen Lebens, weil eines der Grundgesetze alles Lebens, die Kontinuität, bei ihm nicht zur Darstellung kommt. Unlogisch, irrational, aphoristisch ist ja das wirkliche Leben auch — aber anders als bei Wedekind. Ein mysteriöses Band geht durch alles hindurch. Dieses Band fehlt in Wedekinds Dramen. Ich glaube, Schiller war es, der einmal sagte, zum Dramenschreiben müsse man einen sehr langen Darm besitzen. Nun, Frank Wedekind ist höchst kurzdarmig, ganz abnorm kurzdarmig. Er hat Gedankenflucht oder, in die Sprache des Dramatikers übersetzt: Gestaltenflucht. Man hat bisweilen den Eindruck, daß seine Phantasie Bilder schafft, die er selbst nicht genügend scharf und schnell zu apperzipieren vermag.

Figuren tauchen auf und unter, ohne daß man eigentlich versteht, warum sie kamen und gingen, warum sie überhaupt auf der Welt sind. Sie reden fortwährend aneinander vorbei: das ist ja überhaupt eine bekannte Force Wedekinds. Sie streiten mit dunkeln Worten über Fragen, in die wir nicht eingeweiht sind, so daß der Zuschauer

bisweilen den Gedanken hat: „Es ist doch eigentlich indiskret von mir, daß ich da zuhöre, denn die Herrschaften wollen offenbar unter sich sein, sonst würden sie nicht in einer so chiffrierten Sprache reden.“ Und dazwischen weiß man nie: wollte der Dichter ein Thesenstück schreiben, oder wollte er einen halb phantastischen, halb naturalistischen Lebensausschnitt bringen? Er läßt es unentschieden, aber man merkt recht deutlich: nicht aus künstlerischer Objektivität oder philosophischer Resignation, sondern weil er sich selbst nicht auskennt.

Frank Wedekind ist ein ratloser Naturdichter, und da er eine große natürliche Begabung besitzt, so ist er ein interessantes, psychologisches Kuriosum; aber mehr wird ein Unparteiischer nicht von ihm aussagen dürfen. Er gehört zu einer bestimmten Gruppe von Dichtern, die in früheren Zeiten in Deutschland sehr häufig waren und jetzt langsam auszusterben beginnen. Man nannte sie seinerzeit „kraftgenialisch“ und drückte damit ziemlich präzis aus, daß sie durch ihre dichtersiche Kraft dem Genie verwandt seien, aber nur durch diese. Weil dies nun eine Spezies ist, die langsam abkommt, so erscheint uns Wedekind einerseits über Gebühr interessant und andererseits über Gebühr absurd. Aber alle Paradoxien, die sein Wesen enthält, erklären sich leicht aus diesem zwitterhaften Charakter. Seiner Phantasie und Gestaltungsgabe steht keine genügende Gehirnkraft und Bildung gegenüber (sofern man unter einem gebildeten Künstler einen solchen versteht, der seine eigene Persönlichkeit vollkommen überschaut und beherrscht). Seine Gaben sind nicht equilibriert. Daher hat alles bei ihm etwas Verzerrtes, Unorganisches, Gewaltsames. Seine Originalität wirkt nicht befruchtend, sondern befremdend. Sein Realismus

packt oft sehr stark, aber nicht wie ein wirkliches Erlebnis, sondern wie ein wüster Traum.

Gewiß soll der Künstler vieles auslassen und verschweigen. „*Le secret d'ennuyer est celui de tout dire*“ sagt sogar Voltaire. Eines der wirksamsten Hilfsmittel des Dichters ist das, was man beim Zeichnen aussparen nennt. Aber bei Frank Wedekind sind die leeren Stellen nicht weise künstlerische Ökonomie oder auch nur virtuoses artistisches Raffinement, sondern es sind ganz natürliche Risse und Lücken, die daraus entstehen, daß er undicht arbeitet. Der aphoristische, sprunghafte Charakter seiner Dramen ist nicht die Folge seiner Sparsamkeit, sondern ganz im Gegenteil die Folge planloser Verschwendung, der ziellosen Überladung mit sich kreuzenden und sich gegenseitig aufhebenden Details. Wenn Peter Altenberg „unzusammenhängend“ und abgerissen schreibt, so verhält er sich, um ein Gleichnis zu gebrauchen, etwa wie ein elektrodynamischer Wechselstrom: auch dieser „intermittiert“ fortwährend, aber gerade dadurch entsteht ein andauernder, sich fortgesetzt verstärkender Induktionsstrom. Bei Frank Wedekind entsteht aber ganz einfach alle fünf Minuten Kurzschluß.

Der Wert des Fragments

Peter Altenbergs Skizzen sind abgehackt und zerstückelt wie Stenogramme und Depeschen, und zwar aus Naturalismus: denn das Leben macht es ebenso. Sie sind aber auch als Ganzes Bruchstücke, Torsi; und aus demselben Grunde. Sie sind fragmentarisch wie die Wirklichkeit. Peter Altenberg läßt selbst einmal eine junge Dame in ihr Tagebuch schreiben:

„Wenn man ein Bild malt, und man wollte durchaus zu einem ganz bestimmten Ziele kommen, dann wird es nichts, sicherlich nichts. Zu einem bestimmten, allzu bestimmten Ziele könnte man niemals vordringen. In gar nichts. Man müßte hingegen geradezu erstaunt sein, was es geworden ist. Das wäre das Richtige. Man

müßte direkt erstaunen können, paff, verblüfft sein, daß etwas sich ereignet hätte, gleichsam gegen uns selbst! Ein echter Harzer Edel-Roller bricht immer plötzlich gerade in seinem wunderbarsten Geschmetter ab, stellt das Köpfchen schief und lauscht sich selbst verwundert nach. Ganz erstaunt ist er über sein eigenes Geschmetter, lauscht, wie fremden Tönen von ferneher! Ja, man müßte erstaunen können über sich selbst, über fremde Töne von ferneher!"

Dies ist zweifellos eine sehr künstlerische Erkenntnis und gerade das Gegenteil von Barbarei und Dilettantismus, wie man vielleicht im ersten Augenblick glauben könnte. Urzustand und höchste Entwicklung gleichen sich, wie wir schon einmal erwähnten, oft auf sonderbare Weise. Der Naturmensch ist Mystiker; aber der endentwickelte Kulturmensch ist es auch. In der Mitte zwischen beiden steht der Rationalist. Der Mann aus dem Volke ist primitiv; aber das Genie ist es auch. Zwischen beiden steht das komplizierte „Talent". Und ebenso verhält es sich mit der künstlerischen Komposition. Der ganz unkünstlerische Mensch komponiert nicht; und der ganz künstlerische Mensch komponiert ebensowenig.

Und im Grunde ist ja jedes Kunstwerk, wie immer es auch „angelegt" sei, fragmentarisch, seiner innersten Natur nach. Die große Trauer der Philologen um die unvollendeten Werke großer Dichter ist in vielen Fällen recht unbegründet. Sie sind oft die schönsten, und vielleicht gerade darum, weil sie unvollendet sind. Grillparzers reizvollstes Theaterstück ist die „Esther". Schillers weitaus bedeutendste Schöpfung ist der „Demetrius". Ich wage sogar zu behaupten, daß der „Urfaust", als Drama genommen, ein viel vollkommeneres Kunstwerk ist als der vollständige Faust. Und das größte Drama, das Kleist geschrieben hat, vielleicht das größte, das die deutsche Literatur besitzt, ist der „Robert Guiscard". Was von diesem „Fragment" vorliegt, ist allerbester Shake-

speare; ich leugne jedoch, daß es ein Fragment ist: es fehlt absolut nichts.

Der Künstler sollte von der Natur lernen, die auch immer über sich hinausweist und niemals einen Abschluß zeigt. Bisher war der Dichter ein Mensch, der die Wirklichkeit so lange zurechtbiegt, zurechtlügt, bis sie ästhetisch wirkt. Er hielt es für seine Aufgabe, die „Defekte" der Realität zu korrigieren. Aber der Defekt war im Betrachter. Die ganze bisherige Ästhetik ist ein Irrtum. Das Kunstwerk hat nicht „harmonisch" zu sein; harmonisch hat der Mensch zu sein, der es hervorbringt. Und es scheint fast so, als ob viele von den Künstlern, die so ungemein abgerundete, ausgeglichene, abgewogene Werke schufen, ihr ganzes Kapital an Harmonie in ihre Werke investiert hätten, so daß für sie selber nichts mehr übrig blieb.

Guy de Maupassant

Ein Romancier ist Peter Altenberg nicht, darin hat er vollkommen recht; schon deshalb, weil ihm jene tiefe Erzählerfreude, die das Wesen jedes Epikers ausmacht, vollständig fehlt. Um uns dies klar zu machen, brauchen wir ihn nur einmal mit einem wirklichen „Romancier" zu vergleichen. Auch unsere Zeit hat ein ganz großes Erzählertalent hervorgebracht: Guy de Maupassant. Dieser Dichter hat sein ganzes Leben damit ausgefüllt, Begebenheiten aufzuschreiben, in unermüdlicher, leidenschaftlicher Emsigkeit: das war das Pathos und der Inhalt seines Daseins. Alle Dinge, die sich je begeben haben, alle Dinge, die sich je begeben könnten, hat er in seinen Magazinen aufgehäuft; mit der fieberhaften und fast pathologischen Besitzwut eines Menschen, der nie genug bekommen kann, hat er da zusammengespeichert, was sich erraffen läßt, alles, alles, was es gibt, Menschen,

Beziehungen, Gesichter, Leidenschaften, Seltsamkeiten, Alltäglichkeiten, Überirdisches, Gemeines, ohne „Kritik" und „Auswahl": alles Erzählbare. Für ihn gibt es nichts Interessantes und nichts Uninteressantes, alles gehört zu ihm, alles: wenn es sich nur erzählen läßt! Und er kann alles erzählen. Er repräsentiert die ewige Figur des Geschichtenmachers, des Raconteurs, die durch die ganze Weltliteratur geht, angefangen von Homer, im Grunde eine zeitlose Erscheinung. Sie ist nicht „modern", sie ist nicht „alt". Maupassant wird nie veralten — weil er niemals neu war. Aber Peter Altenberg wird sicher eines Tages veralten. Wir wollen es völlig dahingestellt sein lassen, was wertvoller ist.

Maupassant ist auch darin der absolute Epiker, daß er eigentlich niemals mit seinen Figuren fühlt. Das heißt: er fühlt mit ihnen, aber bloß mit den Nerven, nicht mit dem Herzen; gewissermaßen rein peripherisch. Er hat die Brutalität des Lebens; darum macht die Lektüre seiner Geschichten fast immer melancholisch. Der richtige Epiker ist identisch mit der Natur, die ebenfalls ohne Pathos vernichtet. Er ist eine geheimnisvolle Kraft, die fremd über dem Leben thront, es kalt abschildert: ein klarer, glatter, glänzender Spiegel, der die Dinge auffängt; während andere Dichter an ihren eigenen Geschöpfen aufs tiefste leiden. Sein Herz bleibt unbewegt, ergreift niemals Partei: das eben macht sein Genie aus. Er ist nicht das Opfer seiner poetischen Visionen. Was wertvoller ist, wollen wir abermals unentschieden lassen.

Les riens visibles

Peter Altenberg ist aber auch kein eigentlicher Lyriker, obgleich es bisweilen so aussehen könnte; denn viele seiner Sachen erscheinen in der Tat wie kleine Gedichte, die bloß auf das Hilfsmittel des Verses verzichtet haben, wie zum Beispiel diese:

Abschiedsbrief eines Aschantimädchens von Wien.

Lieber Peter.

Ich gehe weg und Du bleibst hier.

Mehr kann ich Dir nicht sagen.

Es ist alles.

Ich gehe weg und Du bleibst hier — — —.

Ich möchte es Dir hundertmal sagen und hundertmal: „Ich gehe weg und Du bleibst hier!"

Deine Noko.

Sie meldet ihre baldige Ankunft in Wien.

Lieber Peter.

Jeden Abend sah ich mich bisher gezwungen, aus dem Dorfe zu gehen an das Meeresufer und zu singen in der Richtung zu Dir hin.

Nun wird es bald nicht mehr notwendig sein.

Noko.

Sie merkt es, daß er sie nicht mehr lieb hat, sondern einer anderen Glasperlen schenkt.

Lieber Peter.

Nur diese großen wunderbar geschliffenen schwarzen Jeaitperlen gib ihr nicht, die du einst niemandem anderen im ganzen Dorfe selbst für Geld verschafftest als mir. Nur diese gib ihr nicht!

Noko.

Letzter Brief.

Lieber Peter.

Deine neue Freundin verkauft Deine ihr geschenkten Glasperlen an ihre Freundinnen. Ich habe nur zwei Deiner Ketten in Afrika an meine Mutter und meine Schwester verschenkt. Und eine dritte habe ich eines Abends in den Teich geworfen. Weshalb?! Wen kümmert es?! Aber verkauft habe ich keine. Noko.

Im ganzen werden wir aber doch sagen dürfen: was ihn als Lyriker charakterisiert, ist im wesentlichen nur seine außergewöhnliche Beobachtungsgabe, und zwar im Genaueren seine Empfänglichkeit für psychophysiologische Details. Dies ist ja überhaupt die hervorstechende Eigentümlichkeit aller modernen Künstler. Sie sehen gewissermaßen, was nicht ist, und vermögen es aufzuzeichnen. Ein Astronom hat einmal jene fernsten Sterne, die ihre Existenz erst nach wochenlanger Belichtung auf

der Platte des Himmelsphotographen anzeigen, „*des riens visibles*" genannt. Sie sind nicht: in unserem Leben deutet nichts, keine äußere Veränderung und kein noch so schwacher Sinneseindruck, auf ihr Vorhandensein. Und dennoch sind sie sichtbar: durch das Medium der geduldigeren photographischen Platte. So auch verhält es sich mit dem modernen Dichter. Wie die Trockenplatte gewissermaßen ein ausdauernderes Auge ist, so ist auch er mit Sinnesorganen ausgestattet, die empfindlicher sind als die gewöhnlichen und die die Gabe haben, länger stille zu halten. So zeichnen sich in seiner Seele Dinge ab, die im realen Leben eigentlich so gut wie nicht vorhanden sind. Sie greifen nicht ein in unser Dasein, dennoch macht er sie sichtbar. Was er gibt, ist das notierte Nichts.

Die Netzhautbilder Ibsens

Wir wären hierbei versucht, an Ibsen zu denken; denn auch er erzielt seine psychologischen Wirkungen vielfach durch Aufsummieren kleinster Einzelheiten. Aber gerade bei dieser Vergleichung zeigt sich der ausgesprochen lyrische Charakter Peter Altenbergs; denn seine Figuren sind von denen Ibsens eben dadurch sehr verschieden, daß sie alle Peter Altenberg reden. Alle seine Menschen stammeln dieselbe Sprache, sein eigenes sprödes Dichteridiom. Sie sind natürlich ebenfalls bis zu einem gewissen Grade nüanciert, aber nur soweit sich die Eindrücke in der Seele des Dichters selbst differenzieren. Sie stehen nicht losgelöst vom Dichter da und führen ihr eigenes Leben. Bei den Gestalten Ibsens hat man den Eindruck, daß sie eigentlich nur bei Ibsen zu Besuch sind; sie treten in das Stück ein, von irgendwo draußen, gehen eine Zeitlang im Stück herum und begeben sich dann wieder nach draußen. Sie waren auf der Welt, ehe das Stück anfing, und leben weiter, wenn das Stück aus ist.

Auch hat man die Möglichkeit, die Bekanntschaft mit ihnen intimer zu gestalten, wenn man öfter mit ihnen beisammen ist, ganz wie das bei wirklichen Menschen der Fall ist. Wer zum Beispiel die „Wildente" fünfmal gelesen hat, wird von den Personen des Stückes eine ganz andere, viel vertrautere Kenntnis haben, als er sie nach der ersten Lektüre hatte. Eine Fülle kleiner Besonderheiten und Einzelzüge wird ihm allmählich auffallen; auch wird er mehr über ihr Vorleben und ihre Lebensverhältnisse wissen als früher, denn anfangs pflegen sie diese Dinge meist nur andeutungsweise zu behandeln, so daß man vieles nicht versteht, wie wenn man zum ersten Male in einen fremden Kreis tritt. Ich glaube zum Beispiel nicht, daß der Leser gleich beim erstenmal die unumstößliche Überzeugung hat, daß Hedwig die Tochter des alten Werle ist; aber mit der Zeit kommt man durch eine Menge von Einzelheiten zu der Gewißheit, daß sie es ist. Ich las aber erst letzthin in einer Kritik die Behauptung, daß sie die Tochter Hjalmars sei, und gerade darin bestehe die Tragödie. Solche irrtümliche Auslegungen wären aber ganz im Sinne Ibsens; denn er will gar keine Klarheit, er will das Leben, das ja auch fast niemals eindeutig ist. Man könnte sagen: er hat sehr scharfe und intensive Netzhautbilder der Dinge und *projiziert sie wieder hinaus*, in die Außenwelt, in der sie dann leibhaftig herumgehen; also genau so, wie wir es beim Sehen machen. Peter Altenberg hat *auch* sehr scharfe Netzhautbilder, aber er projiziert sie *nicht* hinaus; es ist alles bei ihm nur innerlich gesehen. Darum haben seine Gestalten etwas Unplastisches, Verwischtes, Traumhaftes; es sind Visionen und Imaginationen eines einzelnen Menschen: und das ist lyrisch. Lyrisch ist ferner seine ausgesprochene Vorliebe für den Refrain,

für einen gewissen Symmetrismus; auch bisweilen eine archaisierende Naivetät der Diktion; endlich sein prinzipieller Optimismus. Denn jeder Lyriker ist Optimist, auch wenn es so aussieht, als sei er das Gegenteil; denn er ist der Mensch, der am intensivsten lebt, und das, nicht die theoretische Weltanschauung, macht den Optimisten.

Porträttechnik

Er geht immer ins Detail, aber er verliert sich nie darin. Die Mikrophilie, in der wir eine charakteristische Eigenschaft des Menschen der achtziger Jahre erblickten, ist auch bei ihm noch zu bemerken, aber schon zur Einfachheit geläutert. Er arbeitet gewissermaßen mit lapidaren Kleinigkeiten. Seine Kunst, durch irgendein apartes Adjektiv oder eine ungewohnte Assoziation plötzlich einen Menschen, eine Landschaft, ein Zimmer ganz plastisch vor den Leser hinzustellen, ist oft überraschend. Er ist der geborene Porträtmaler. Nehmen wir zum Beispiel seine Schilderung des Sommers in der Stadt und auf dem Lande, am Anfang der Skizze „Newsky Roussotine-Truppe“:

Ziemlich unglücklich fühlt man sich an Sommerabenden in der Hauptstadt. Wie zurückgesetzt. Wie übergangen. Zum Beispiel gehe ich abends durch die Praterstraße! Wie wenn ich und die Passanten bei der Lebensprüfung durchgefallen wären und — — —, während die guten Schüler die Ferien genießen dürften zur Belohnung. Wir aber dürfen nur träumen:

„O Meeresschäumen an alten Holzpiloten; o kleiner See in Einsamkeiten; o Lichtungen mit dünnem Wiesengrunde und braunen Moorlacken, wo jeder Hofmeister sagt: ‚Siehst du! Hier kommen abends Hirsche zur Tränke.‘ O Hollunderstauden mit schwarzen Bockkäfern und kleinen metallischen Bergkäfern und verlausten Rosenkäfern und hellbraunen Bergesfliegen, an Bächen, welche über große Steine rutschen in ziemlicher Eile! Und der Hollunder nährt Insekten-Welten! O 22grädige Quelle im offenen Bassin, auf dem die Lindenblüten schwimmen; denn die Allee zum Bade ist voll von Linden; und alles ist erfüllt mit Lindenblüten! Weißes Segelleben in lackierten Jachten! Die Damen bekommen teint ambré. Alles ent-

fettet sich. Wer siegt in der Regatta?! Risa, gib mir die Hand über den Steg. Mittage mit 10 000 Tonnen Sonnenhitze, wie das Gewicht von Schlachtschiffen; Nachmittage mit Aprikosen, Weichseln, Edel-Stachelbeeren; Abende wie eingekühlter Gießhübler; Nacht — — — hörst du die Schwäne ihre Schnäbel öffnen und schließen?! Und wieder die Schwäne ihre Schnäbel öffnen und schließen?! Und nichts mehr — — —."

Wir aber gehen durch die Praterstraße in der Hauptstadt. 8 Uhr abends. Wie lauter zugrunde gehende Kaufläden an beiden Seiten. Pfirsiche neben Matjesheringen. Korbwaren. Seebadhüte. Schwarze Rettiche. Bicycles blinken überall. Als ob die Luft, wie in Parfümfabriken das Fett mit Veilchenduft, sich vollgesogen hätte mit Gerüchen von Erdäpfelsalat, Teer zwischen Granitpflaster und millefleur de l'homme épuisé! Bogenlichter mit Ambitionen von Glühwürmern in Sommernächten machen die Sache nicht besser. Ans Licht gebrachtes Sommerelend! Laß es im Dunkeln, bitte, in schweigenden Schatten! Bogenlichter aber schreien: ‚Da sehet!' Sie kreischen die Dinge des Lebens, plaudern alles aus mit ihrem weißen Lichte!"

Dieselbe Technik zeigt er als Landschafter:

An den Büschen hingen rote durchschimmernde Beeren und schwarze undurchsichtige. Kleine Vögel, Schwarzblattl'n verließen lautlos einen Zweig, verschwanden lautlos. Die Wiesen waren lila getupft mit Herbstzeitlosen. Die Buchenzweige waren wie feine braune Netze, ausgespannt auf hellblauem Untergrunde. Braune Blätter baumelten daran wie müde eingeschrumpfte Schmetterlinge. Von den Nußbäumen regneten Blätter langsam herab — — —.

Die Dame blickt auf den See hinaus.

Der See:

5 Uhr: blinkend wie scharfgeschliffene Toledanerklingen im Gefecht. Das Höllengebirge ist wie leuchtende Durchsichtigkeit.

6 Uhr: hellblaue Teiche und Streifen in bronzefarbigem Wasser. Das Höllengebirge wird wie rosa Glas.

1/27: zitronengelber See vom Sonnenscheiden, ein Hauch von lila, wie Heliotropedunst. Das Höllengebirge wird wie Amethyst.

7: kupferrote und flaschengrüne Streifen und Teiche in grauem Wasser. Das Höllengebirge erbleicht — — —.

1/28: der See ist wie Blei, wie eingedickt. Das Höllengebirge ist weißgrau, wie eine ohnmächtige Jungfrau.

Es ist ein sehr intensives Naturgefühl, aber das Naturgefühl des Großstädters; und während die Dichter sonst die Erscheinungen des Kulturlebens durch Bilder aus

der Natur zu verdeutlichen suchen, versucht er umgekehrt dem Leser die Natur durch Gleichnisse nahezurücken, die aus der Vorstellungswelt des Kulturmenschen geholt sind; er spricht von „hellgrünen, modefarbigen Kukurutzfeldern"; von „Blumen im Herbstkleid wie grauseidene Watte"; es regnet, und „die braunen Wege beginnen zu glänzen wie Glaserkitt"; „die Suppengemüse standen aus der Erde heraus wie julienne naturelle"; „im Walde an der Berglehne sind alle Braun und Rot und Gelb der Welt. Eine junge Buche ist sogar schokoladefarbig und ein alter Ahorn hat die Farbe und den matten Glanz von englischen dogskin-Handschuhen".

Sehr oft greift er zur reinen Tonnachbildung: „Die Ruder singen: Prlúk, Prlúk, Prlúk, Prlúk"; „ein Vogel machte: hi hi hi hi hia —"; „die Wassertropfen an dem glänzenden Messinghahne schlugen auf die Marmorschale auf — pláp, pláp, pláp"; „der Wachtelkönig machte: wra, wra, wra, wra — — —!"

Was allemal zuerst ins Auge fällt, ist ein radikaler Impressionismus. Impressionismus: darunter verstehen wir eine verschärfte Empfänglichkeit für Sinnesreize, verbunden mit der prinzipiellen Tendenz, nichts anderes geben zu wollen als eben nur jene physiologischen Eindrücke.

Die Worte „banal" und „prosaisch" existieren vermutlich nicht in dem Begriffsschatz dieses Dichters. Er schildert, was er sieht, ohne eine ästhetische „Auswahl" zu treffen. Viele Passagen in seinen Skizzen könnten ebenso gut in einem Ausstellungsbericht, dem Preisverzeichnis eines Delikatessenhändlers oder in einem Modejournal stehen, so rein deskriptiv, trivial deskriptiv sind sie. Bisweilen sinkt er bis zum Stil der Zeitungsannonce herab.

Die Sprache des elektrischen Stroms

Hat er überhaupt das, was man bei einem Schriftsteller „Sprache“ nennt? Er schreibt mit, als ein Kammerstenograph des Lebens, was ihm eben ins Diktat kommt, also eigentlich ohne eigene Individualität. Es sei denn, daß man gerade dies seine Individualität nennen wollte. Er verfährt dabei ganz skrupellos. Er behandelt die Sprache, als ob sie nie vorher von anderen benützt worden wäre und er der erste wäre, der sie als Instrument in die Hand bekommt. Es wimmelt bei ihm von Fremdwörtern, zum Teil von ganz überflüssigen. Manchmal schreibt er einen ganzen Absatz französisch oder englisch, ohne ersichtlichen Grund. Man sollte meinen, die deutsche Sprache sei reich und ausdrucksvoll genug. Aber er ist ja gar kein deutscher Schriftsteller, so wenig wie er ein französischer oder englischer Schriftsteller ist. Seine Sprache ist international wie die Sprache des elektrischen Stromes.

Die Fremdwörterfrage steht seit einiger Zeit wieder im Mittelpunkt der philologischen Debatten. Von jenen, die das Deutsche aus patriotischen Gründen von Fremdwörtern zu säubern wünschen, wollen wir gar nicht reden; ihnen ist der essentielle Unterschied, der zwischen einer Nationalsprache und einem Nationalstaat besteht, völlig unbekannt. Aber auch die anderen Einwände sind zumeist recht wenig stichhaltig. Ein für allemal muß es eine Verarmung der deutschen Sprache bedeuten, wenn man ihr die Fremdwörter nimmt, denn diese sind zu neun Zehnteln tatsächlich unübersetzbar. Es ist einfach nicht wahr, daß die schönen guten deutschen Wörter dasselbe bedeuten wie die unschönen und unklaren Fremdwörter, sondern die Wahrheit ist, daß wir beide brauchen. Das haben auch alle hervorragenden deutschen Stilisten begriffen, Lessing und Goethe so gut wie Schopenhauer und Nietzsche. Der größere oder geringere Reichtum an

Fremdwörtern gibt erst dem Ausdruck eines Schriftstellers die persönliche Farbe, und wenn er sich mit Fremdwörtern ein wenig übernimmt, so ist das eben seine Farbe. Im Grunde entspringt der ganze Sprachreinigungsbetrieb der philiströsen Tendenz, die auch alle anderen Lebensformen uniformieren will, und wurzelt in dem laienhaften Mißverständnis, daß ein guter Stil notwendig ein korrekter Stil sein müsse. Das ist ebenso falsch wie die Forderung nach dialektfreiem Umgangsdeutsch. Ein Mensch, der ein völlig reines Hochdeutsch spricht, ist einfach unerträglich. Allerdings muß man erst ein richtiges Deutsch schreiben können, ehe man sich erlauben darf, es durch Fremdwörter zu „verunstalten"; deshalb ist die Sprachreinigungstendenz in den Schulen ganz gerechtfertigt; aber nur dort. Die englische Sprache besteht zur Hälfte aus Fremdwörtern, und welchen Vorsprung das Englische dadurch vor andern Sprachen besitzt, wird jeder bemerkt haben, der einmal versucht hat, aus dem Englischen zu übersetzen. Der Engländer hat für die meisten Begriffe zwei Worte: ein germanisches und ein romanisches, aber sie bedeuten niemals dasselbe.

Grammophondeutsch

Peter Altenberg hat zur Sprache ein rein dynamisches Verhältnis. Sie ist ihm ein Vehikel für Entladungen angestauter seelischer Energien, sonst nichts. Das geht sogar bisweilen bis zum ausgesprochen schlechten Deutsch. Und auch dies ist wiederum nur ein Kennzeichen für seinen reinen Impressionismus. Wenn es das Leben will, das er ja nur nachschreibt, so hat das Deutsch eben schlecht zu sein; er kann nichts dagegen tun.

Hier liegt auch der tiefere Grund für seine vielverspottete Überproduktion an Fragezeichen, Rufzeichen, Gedankenstrichen, spationierten Worten. Er bevorzugt diese rein typographischen Mittel eben darum, weil

sie ihm ermöglichen, reine Quantitätswirkungen zu erzielen. Alle diese Notbehelfe sind ja nichts anderes als der Versuch, dem toten, gedruckten Buchstaben die Lebendigkeit des akzentuierten gesprochenen Wortes zu verleihen. Auch wenn er schreibt, spricht er bloß, oder versucht es doch wenigstens. Man müßte alle seine Sachen eigentlich laut lesen oder sich vorstellen, daß sie uns durch ein Grammophon zugerufen werden. Man kann sich nicht vorstellen, daß er jemals seine Sachen ausgearbeitet, gefeilt, nach einem passenden Ausdruck gesucht hat. Er hat eben gar keine Beziehung zum geschriebenen Wort. Der wesentliche Unterschied, den das Geschriebene vom Gesprochenen hat, daß es ein geläuterter, gereinigter, geklärter Ausdruck, gewissermaßen ein Feinschliff des menschlichen Gedankens ist, fällt bei ihm vollständig fort. Er ist eben ganz und gar kein Schriftsteller.

Er hat keinen Stil. Er schreibt weder ernst noch heiter, weder feierlich noch leichtgeschürzt, weder stilisiert noch vulgär. Er ist der differenzierteste, komplizierteste Seelenbeobachter, und daneben stehen oft Sätze im primitiven Ton des humorhaften Kindererzählers, Wendungen, die von Andersen sein könnten.

Besonders das Lied „povre Bajazzo" zündete. Die Herren sangen es im Chor mit, obzwar es ein Solo ist. Sogar der junge Englishman sagte: „Allright — — —." Und das war das höchste!

Oder:

Beim Photographen roch es nach „Photographen". Die Tapeten waren japanisch und alles war wie bei einem genialen Tapezierer. „Wir gehören doch zur Kunst, doch und doch —" schrien diese überladenen Räume. Sie mußten eben ein Übriges tun und vor künstlerischem Geschmacke strotzen.

Maschinenpathos

In seiner Sprache sind alle Geräusche der modernen Welt eingefangen. Bisweilen verfällt er in ein überheiztes,

sich überstürzendes, knatterndes Pathos; es ist das Maschinenpathos, von dem wir im vorigen Kapitel sprachen, zu dem sich das Pathos früherer Dichter etwa verhält wie Posaunenstöße zu dem ratternden Lärm einer Dynamomaschine, dem Krachen von Mitrailleusen, Petarden, Pelotons; es sind Schüsse um die Ecke, mitten in Gedankenketten.

Er hat für lärmende Prunkreden eine ganz neue Tapisserie erfunden. Es ist ein Pathos, das zweifellos eines Tages veralten wird wie jedes Pathos. So befremdend es auf den ersten Blick erscheinen mag: alle pathetischen Formen, die doch gerade durch die Einfachheit und Wucht ihrer Linien Monumentalität und Überlebensgröße prätendieren, sich eine Art Ewigkeitszug geben wollen, sind gerade darum am schnellsten der Verwitterung unterworfen. Sehr bald legt sich auf diese Reliefs die Patina, die vielleicht ihren Kunstwert erhöht, aber ihren Lebenswert vermindert. Es sind eben allemal bloße Repräsentationsstücke. Aber wir haben große Formen und Linien heute nicht mehr in Stein und Erz, sondern nur noch auf Plakaten. Und das Pathos Peter Altenbergs ist mit glücklichem Instinkt aus der Zeit gegriffen: es hat Plakatstil, Tapetenstil. Aber hinter diesen lärmenden und grellen Arabesken steht doch immer ein Mensch. Dies ist auch der Grund, warum Schillers dröhnende Militärmusik mit ihren Trommeln, Pfeifen und Pauken noch heute ihren zwingenden Impetus nicht eingebüßt hat, während seine Epigonen längst unerträglich geworden sind. Es ist der unnachahmliche Entrain, der Schillers Pathos für jeden Geschmack etwas unbedingt Poetisches verleiht. Das Geheimnis seiner dauernden Wirkung ist jener übermächtige, konzentrierte Wille zum Idealismus, der in ihm lebte. Idealismus: das Geheimnis j e d e r dichterischen Wirkung.

Der Konvexspiegel

In der Wissenschaft herrschen die Revolutionen, in der Kunst die Reformen. Denn wenn die Kunst sich auch bisweilen noch so revolutionär gebärdet, so ist doch jede neue Kunstrichtung nichts anderes als ein zusammenfassender Ausdruck für die gesamte bisherige Entwicklung der Kunst.

Wollte jemand den Versuch machen, dies Peter Altenberg auseinanderzusetzen, so würde er eine furchtbare Szene erleben. Denn dieser würde mit geschwollenen Stirnadern erklären, die Historie sei ein Unsinn und ein Fluch der Menschheit, und ein Künstler, der historisch empfindet, sei ein wertloser Idiot.

Und dennoch wird eine spätere Zeit vermutlich finden, daß Peter Altenberg eine der historischesten Erscheinungen war, die unsere Tage hervorgebracht haben. Man kann ihm überhaupt nur gerecht werden, wenn man ihn heute schon gewissermaßen historisch betrachtet: als den subtilsten und prägnantesten, aber auch zugleich gewagtesten und zugespitztesten Ausdruck der heutigen Kultur. Die Künstler treiben alles ins Relief, nicht bloß ihre Figuren, sondern auch sich selbst; sie sind in allem plastisch, sie sind gewissermaßen Übertreibungen, Exaggerationen aller Fehler und Tugenden ihres Zeitalters. Alle Eigenschaften, die der Mensch ihrer Zeit hat, erscheinen in ihnen wie in einem riesigen Konvexspiegel: vergrößert; wenn man will, verzerrt. Sie sind dazu da, die charakteristischen Züge der Zeit herauszumeißeln, weithin sichtbar zu machen, leserlich auch für den gewöhnlichen Menschen, der keine Zeit gehabt hat, sich ihrer bewußt zu werden. Sie werden daher von ihren Zeitgenossen regelmäßig sowohl überschätzt als unterschätzt. Man sieht sie noch zu sehr von der Nähe und hat daher noch nicht die richtige Optik für sie.

Erst eine spätere Zeit, die die Sache aus der Ferne sieht, also gewissermaßen durch ein Verkleinerungsglas, besitzt darin eine Art Korrektionslinse und vermag sie richtig zu bewerten.

Die Aufgabe des hamletischen Schauspielers, die auch und in noch erhöhtem Maße die Aufgabe des Dichters ist: „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen" — auch er hat sie erfüllt.

An diesem „Abdruck der Zeit" haben viele gearbeitet, jeder in seiner Weise. Wir sahen Ibsen, der als ein stolzes, kaltes Riff weit über unsere Zeitsphäre hinausragt, und Nietzsche, einen unterirdischen Geist, der geheimnisvolle Erdbeben verursacht, den eigentlichen Luzifer unserer Zeit, Dämon und Lichtbringer in einer Person. Wir sahen Dichter, die an dem bunten Gewebe unseres Lebens wirkten, in grellen und verwirrenden Mustern, und andere, ruhige und kühle, Meister der Form, kluge Magazineure der Schönheiten heutiger und vergangener Tage. Und neben diesen allen ging dieser kleine Dichter der Niaiserien und exaltierte Verkünder sonderbarer pathetischer Dinge, dieser weise und kindliche Betrachter, vielen ein Narr, anderen ein Spielzeug und kindisches Idol, manchen eine bloße Unterhaltung.

Über seine Gesamtpersönlichkeit sind die abenteuerlichsten Vermutungen im Umlauf. Die „Literaten" sehen in ihm einen „genießerischen Ästheten"; und doch ist er ein Natürlichkeits- und Naturfanatiker wie wenige seiner Zeit. Die Philister erblicken in ihm den Gipfelpunkt der „Moderne" (was bekanntlich bei einem Philister die furchtbarste Beschimpfung ist) und nennen ihn demgemäß einen Paradoxenjäger und Aphorismen-

jongleur; aber er ist ein leidenschaftlich herumirrender Wahrheitssucher. Und das dicke Gros des Publikums schließlich weiß von ihm nichts anderes zu sagen, als daß er den Typus des genialischen Großstadtbohemiens darstellt; während er eine ethisch-reformatorische Persönlichkeit von fast religiösem Charakter ist, etwa in der Art des Sokrates oder Paracelsus.

Jene drei Etappen, in denen sich der Mensch von heute entwickelt hat, sie sind auch in ihm aufbewahrt. Er gehört in seinem ganzen Gedanken- und Empfindungskreise zur Bourgeoisie, wenn auch als erbitterter outsider. Daß er durch und durch Naturalist ist, und so sehr Naturalist, daß es ihm gelungen ist, den Naturalismus auf eine neue und höhere Entwicklungsstufe zu heben, wird uns sogar in einem besonderen Abschnitt beschäftigen müssen. Daß er der Archetype dessen ist, was man als „Fin de siècle“ zu bezeichnen pflegt, gilt so allgemein und ausschließlich, daß es eher zu widerlegen sein wird. Und schließlich werden wir nach alledem erwarten müssen, daß er in der Zusammenfassung alles dessen auch den kommenden Menschen ausdrückt, oder vielmehr: nicht ausdrückt, sondern vorerst nur andeutet. Daß er eine Art Vorläufer ist, ist sogar sein Tiefstes und Wesentlichstes, auch in dem tadelnden Nebensinne, daß er sich vielleicht zu weit vorgewagt hat. Etwas Ikarisches gehört sicherlich mit zu seiner Wesenheit. Indes: gerade der ikarische Zug ist an den Dichtern immer der interessanteste gewesen.

Die Welt um 1900

Er hat in seinen kleinen, hingetupften Bildchen ein Inventarium, eine Topographie der heutigen Gesellschaft gegeben, an der man sich später einmal übersichtlicher und genauer orientieren wird als an den dickleibigen Zeitromanen. Er entwirft gewissermaßen eine Landkarte der Seelenverfassung um die Jahrhundertwende.

Man wird eines Tages in diesen tausendfächerigen Magazinen voll kleiner und kleinster Beobachtungen das wertvollste Aktenmaterial für eine Geschichte unserer Zeit entdecken. Er zeigt nicht das große Leben, nur die unscheinbaren Wellenkreise, die der Alltag erzeugt; aber während er ohne bestimmten Plan, scheinbar achtlos bald hier, bald dort eine zufällige Linie entdeckt, wächst doch alles allmählich ganz von selber zu einem Gesamtbilde, und auf einmal, fast ohne daß es uns bewußt wird, steht sie komplett vor uns, die Welt um 1900. Zunächst und vor allem, wie gesagt, die Welt der Bourgeoisie, der er entstammt. Er hat sie immer leidenschaftlich bekämpft, als das Element der Stagnation, als das tote Gestern in unserem lebendigen Heute. Aber dennoch erwächst ihm, weil er ein Dichter ist, aus allen diesen Pamphleten, die er gegen die bürgerliche Kultur und Moral schleudert, eine rührende Verklärung eben dieser Welt, die er vernichten wollte. Dichter können nicht polemisieren, befeinden; unter ihrer Berührung wird, oft ganz gegen ihren Willen, alles schöner, als es vorher gewesen ist. Oft kehrt das Milieu der kleinen Familie — die offenbar seine eigene ist — in seinen Skizzen wieder; es ist ein Motiv, das er in verschiedenen Fassungen mehrere Male behandelt hat, in verschiedenen photographischen Aufnahmen gleichsam, im Profil, im Halbprofil, en face und so weiter: allemal ist es als satirische Karikatur gedacht. Da ist der alte Vater, der sich in nichts auskennt und nur seinen Frieden haben will, keinen Streit, keine Debatten, behagliches stumpfes Abspinnen des Lebens; die Mutter, die sich ebensowenig in irgend etwas auskennt, aber von einer aggressiven Stupidität ist, ungeheuer viel redet und die Dienstboten malträtiert; die sanfte, schweigsame Tochter, die aus dem Sumpf „Familie“ herausstrebt und doch zu feige und

konventionell dazu ist; dann das Stubenmädchen, die „Märtyrerin des Hauses“; und schließlich der Sohn mit seinen „modernen Ideen“, die niemand versteht. Und doch liegt über diesen Zeichnungen, die als boshafte Simplizissimuskarikaturen angelegt sind, eine undefinierbare Poesie, ein so mildes humorvolles Verstehen, daß unversehens aus den parodistischen Zerrbildern liebevolle, kleine Idyllen werden.

Ein anderes seiner Lieblingsthemen ist die „Soirée“: das geschäftige, wichtige und völlig unnütze Hin und Her gesellschaftlicher Komplikationen, Flirts, reizender und reizloser Nichtigkeiten, die ganze Komödie des Salonlebens, das ununterbrochene „Theater des Daseins“, wie er selbst es bezeichnet hat:

> Alle, alle leben, als ob sie in einem endlosen Stücke von 1000 Akten immer, immer tragieren müßten: die „liebevolle“ Tochter, die „zärtliche“ Schwester, das „dankbare“ Geschöpf, die „nervöse, ins Blaue hinein träumende“ Jungfrau, die „montierte“ Braut mit dem neuen funkelnden Ringe, die „besorgte“ Gattin, welche ihren Mann „betreut und innerlich geleitet“, die „heilige“ Schwangere, zu der alle gedämpft sagen: „Wie gehts?!“, die „präokkupierten“ Eltern, welche Karrieren ihrer Kinder träumen und ihre Schäden vor der Mitwelt verbergen, und alle, alle! Ununterbrochen spielen sie die Komödie ihrer Lebensrolle, bis sie krepieren, hin werden, erschöpft umsinken, wie einer, der 70 Jahre „Hamlet“ spielte oder „Tasso“, ewig in lila Trikots und bedrängten Gesichtszügen, jeder Schritt eine psychologische Offenbarung, fi donc!

Oder das Leben in der Sommerfrische, wo dieselbe Komödie in einem anderen Prospekt weitergeht. Alle diese Menschen sind für ihn betrogene Betrüger. Sie kennen nicht den Sinn des Daseins. Sie leben niemals sich selbst, immer nur irgendeine vorgefaßte Meinung, eine Schablone, die nicht zu ihnen paßt; aber es ist auch hier wiederum ein mitleidvolles Verstehen, das ihm die Feder führt. Recht aber haben eigentlich nur zwei, die er besonders gern schildert: der Großvater und die

Enkelin. Beide befinden sich außerhalb des Lebens: der Greis, weil er nicht mehr darin steht, das Kind, weil es noch nicht darin steht; und eben darum sind sie die einzigen, die wirklich leben. Sie sind nicht in den betörenden Strudel gerissen und können sie selbst sein.

Der Entdecker der Komplikationen

Dann aber wieder begibt er sich hinab in die „Niederungen“. Da ist die Dirne und der Zuhälter, die Welt des Nachtcafés, die sonderbaren und durchaus nicht einfachen Beziehungen zwischen der „Gefallenen“ und ihrem Milieu. Es gibt auch hier echte Ehebrüche und Eifersuchtsszenen. Ehebruch findet statt, wenn sie mit einem geht, auf den sie „fliegt“. Dann entstehen dieselben Verwicklungen, Tragödien, pathetischen oder gewalttätigen Auftritte wie in den höchsten Kreisen.

Oder die Dienstboten. Sie führen auch ein höchst romantisches, kompliziertes Dasein. Sie haben auch ihre Welt der seelischen Konflikte. Der Traum des Stubenmädchens ist zum Beispiel: sie möchte Friseurin sein. Das ist ihr Ideal! Von einer Kundschaft zur andern, Nachrichten und Klatsch hin und her tragen, das ganze Leben ein ewiger Wirbel, eine aufregende Bewegung! Während ihr Leben sich still und angenehm, aber eintönig abspinnt. Sie hat nur den Blick auf den Hof, in dem Equipagen gewaschen werden. Aber draußen ist die große Welt! Eines Tages jedoch kommt die Friseurin nicht mehr. Sie hat sich einfach aufgerieben, ist zerrieben worden vom Leben. Da blickt das junge Stubenmädchen denn wieder zufrieden in den stillen Hof, wo Equipagen gewaschen werden.

Ebenso verwickelt ist das Seelenleben des Kindes. In den kleinen Gehirnen kreisen tausend Wünsche, Vermutungen, Befürchtungen. Die Erwachsenen machen es sich leicht, sagen bei jeder Gelegenheit: „Das verstehst du

nicht.“ Aber sie verstehen es doch, in ihrer Art! Und die nichts verstehen, sind gerade die Erwachsenen in ihrem törichten Dünkel.

Ein ganzes Buch handelt von den Aschanti-Negern, die zur Ausstellung nach Wien kamen. Der Dichter ist von den schwarzen Frauen und Mädchen begeistert. Aber gar nicht „bukolisch“, in törichter Rousseauscher Manier. Er entdeckt sie nicht als primitive Naturkinder, als Geschöpfe aus dem Paradies der Naivität, das wir Kulturmenschen uns verscherzt haben: solche Kindereien liegen ihm ferne. Er entdeckt sie ganz im Gegenteil als höchst komplexe Seelen, mit Differenziertheiten, Abgründen und Hintergründen. Es ist immer dieselbe Stellung, die er zu den Dingen einnimmt. Hier sind Dirnen, Zuhälter, wilde Völker. Er deutet nicht hinunter als hartherziger, aufgeblasener Moralist, der sagt: welche sittliche Verderbtheit, welche tierische Roheit! Er deutet nicht hinauf als sentimentaler Gesellschaftskritiker, der sagt: in diesen Niederungen sind noch edlere Regungen zu finden, diese Wilden sind doch bessere Menschen! Er nimmt keinerlei Standpunkt ein, stellt keine Theorie auf; er hat etwas Besseres zu tun. Er sagt einfach: hier sind Dinge, die verwickelter sind, als man glaubt. Ihr geht von der bequemen Annahme aus, das Leben eines kleinen achtjährigen Mädchens drehe sich um Puppen und Konfekt, eine Aschantinegerin habe keine Seele, die Gefallene sei mit dem Wort „käufliche Liebe“ erklärt, und die seelischen Tragödien seien überhaupt ein Luxus, den sich nur die oberen Zehntausend leisten. Ich sehe aber überall die lauernden Komplikationen. Die Seele ist eine allgemeine Institution. Es ist alles viel tiefer, unergründlicher, undurchsichtiger, als ihr glaubt. Ich, der ich das Leben kenne, weiß, daß es eine unverständliche, unlösbare,

von oben bis unten problematische Sache ist. Ich sehe die Dinge mit Facettenaugen, und sehe, daß ich sie nicht verstehe.

Da leben zum Beispiel neben euch merkwürdige Geschöpfe, die euer Dasein ununterbrochen bestimmen und begleiten und die euch dennoch stets fremd und unfaßbar bleiben. Es sind die Frauen.

Frauenlob

Die Frau steht im Zentrum aller Dichtungen, die Peter Altenberg jemals geschrieben hat und die er jemals schreiben wird. Er hat eigentlich niemals etwas anderes beschrieben als die Frauen, die Männer sind blaß gezeichnet. Sie sind nur da, damit sich die Frauenseele in ihnen reflektiere; also gerade umgekehrt wie bei allen anderen Dichtern. Und er sagt selbst von sich: „Ich habe nie irgend etwas anderes im Leben für wertvoll gehalten als die Frauenschönheit, die Damengrazie, diese süße, kindliche! Und ich betrachte jedermann als einen schmählich Betrogenen, der einer anderen Sache hienieden irgendeinen Wert beilegte!“

Dieser Frauenkult machte ihn zum Typus jener Dekadenz vom Ende des vorigen Jahrhunderts, die ziemlich kurzlebig war und in ihm allein heute noch fortlebt. Er überlebte sie, denn er hatte wohl dekadente Nerven und mußte sie haben, denn dekadente Nerven sind, wie wir gesehen haben, nichts anderes als höchstimpressionable Nerven; aber er hatte kein dekadentes Herz. Er übernahm von dieser ganzen Richtung den Feminismus, aber der Feminismus war bei ihm nicht Schwäche, sondern Stärke, nämlich eine erhöhte und bisher unerreichte Fähigkeit, sich in das Seelenleben der Frau zu versetzen. Hierin ist er eine vollkommen einzigartige literarhistorische Spezialität. Es hat nie vorher einen Dichter gegeben,

der ihm hierin auch nur nahe gekommen wäre. Die anderen stellten sich zur Frau als mehr oder minder glückliche Deuter. Aber Peter Altenberg ist kein Deuter der Frau, er erlebt die Frau in sich selbst in der vollkommensten Weise, und wenn er die Frau schildert, so liest er gar nicht in einer fremden Seele, sondern in seiner eigenen. Er verhält sich zu allen bisherigen Frauenpsychologen wie der wissenschaftliche Naturforscher zum mythologischen Erklärer der Natur. Dieser steht unter dem Banne des Anthropomorphismus, er kann die Natur nie begreifen, denn er erklärt sie nicht von ihr aus, sondern von sich aus. Ebenso standen alle bisherigen Frauenpsychologen unter dem Banne des „Andromorphismus“: sie sahen die Frau vom Mann aus. Infolgedessen ist Peter Altenberg ein absolutes Novum. Er besitzt die Vorstellungs- und Gefühlswelt der Frau, verarbeitet sie aber mit der überlegenen Intelligenz des Mannes. Er hat, um es bildlich auszudrücken, ein Gehirn, das der Materie nach weiblich und der Struktur nach männlich ist.

Der Wille zur Chiffre, von dem wir vorhin sprachen, hat daher beschlossen, in ihm einen „modernen Frauenlob“ zu erblicken. Nun ja: ein Frauenlob ist er freilich; aber eben ein moderner. Der arme Frauenlob: — wenn er heute lebte, er würde nicht weniger glühend und nicht weniger unglücklich lieben. Und dennoch: er würde vielleicht ganz anderes *dichten*, das will sagen: er wüßte vielleicht ganz andere, viel verfänglichere, verstricktere, hintersinnigere, vieldeutigere Dinge von den Frauen zu sagen als dazumal; er würde anderes, und vielleicht Tieferes und Seltsameres an ihnen zu *loben* wissen. Weil die Frau heute anders geworden ist? Oder weil der Mann anders geworden ist und nun ein anderes, abgestufteres, vielfältigeres, vielfarbigeres Licht sich an diesen glatten

Spiegeln bricht, die man „Frauen“ nennt? Oder vielleicht auch, weil wir heute unter Lob etwas anderes verstehen und wiederum etwas weit Verzwickteres, Oszillierenderes, schwieriger gerade zu Biegendes; eine Sache, die von vorne wie ein Tadel aussieht und erst von hinten wie ein Lob glänzt? Es ist eben alles anders geworden.

Peter Altenberg versteht die Frau: und das ist das beste Frauenlob. Der Dichter lobt, indem er malt. Das ist seine Form des Lobes, und die höchste Form des Lobes überhaupt.

Die Formen des erotischen Aberglaubens

Haben wir eigentlich den Hexen- und Engelaberglauben abgeschafft? Ich glaube nicht: er lebt noch fort in der sogenannten romantischen Liebe. Es ist eigentlich ein Stück Mittelalter in der modernen Welt. Die Idee, daß die Frau etwas ungemein Hohes und Reines, eine himmlische Gnadenspenderin im profanen Erdenleben des Mannes sei, gehört eigentlich in dieselbe Rubrik wie die Ansicht, daß der Himmel ein blaues Kuppelgewölbe sei, in das Sterne gestickt sind, und daß es Zauberer und Feen gebe. Es ist eine mythologische Erklärungsart. Indes: vielleicht gerade hierin beruht ihr Reiz und ihre Lebensfähigkeit. Sind denn die Dichter nicht überhaupt ein Stück Mittelalter im heutigen Leben, und ein notwendiges? Und die Frauen sind stumme Dichterinnen. In unseren amerikanisierten Lebensformen bilden sie gewissermaßen eine Enklave poesievoller Rückständigkeit. Was am heutigen Leben noch Spiel, Stil, liebenswürdige Zwecklosigkeit ist, geht zum größten Teil auf die Frau zurück. Und die durch Jahrhunderte konsequent vollzogene Durchsetzung der erotischen Beziehungen mit psychologischen und physiologischen Irrtümern erhöht diesen Reiz. Die vollkommene Umkehrung des wahren Tatbestandes: die Frau als Asexuelle, als

Verführte, als Zartere, Sensitivere, Keuschere, diese grandiose Infektion mit gynäkologischen Mißbegriffen, sie ist das instinktive Werk der Frauen und das bewußte Werk der Dichter.

Demgegenüber erhebt sich eine andere Partei, die in der Frau das böse Prinzip an sich sieht; wir brauchen bloß an Strindberg zu denken, bei dem diese Grundtendenz bis ins Pathologische geht. Aber die Frau als Teufel: ist das eine weniger mythologische Erklärungsart? Es ist auch nur eine Form der Hypostasierung, eine Idealisierung ins Böse gewissermaßen.

Zwischen diesen beiden steht eine dritte Auffassung: die Frau als Kind und überhaupt als Unterwesen, in vielfältigen Nüancierungen: die Frau als rührendes Kind, als unerzogenes Kind, als kluges Kind, als krankes Kind, als Hanswurst, als fremder Vogel, als Pflanze und so weiter, immer aber gesehen als ein niedriger organisiertes Geschöpf.

Man kann nun keineswegs sagen, daß Peter Altenberg einen dieser drei Standpunkte ausschließlich vertritt. Er kennt die Frau zu genau, um nicht zu wissen, daß sie eben alles ist und sein kann. Aber da er ein Dichter ist, neigt er natürlich der romantischen Erklärungsart zu. Man könnte sagen, sein Standpunkt ist der Positivdruck der Frauenphilosophie Weiningers. Die zweifellos treffenden und richtigen Beobachtungen Weiningers teilt er vollkommen, aber er wertet sie positiv. Die Fehler und Defekte der Frau werden für ihn zu Tugenden und Reizen. Denn er ist ein Dichter, und das heißt: ein Vermehrer und Glorifikator des Lebens. Und gerade weil er für die Irrealitäten der Frau den richtigen Blick hat und weiß, daß sie von Natur aus amoralische und alogische Wesen sind, hat er auch die rechte Schätzung für ihre ungeheure

Superiorität in allen Dingen des Zwischen- und Unterbewußtseins, für die Feinfühligkeit und Sicherheit ihrer Instinkte. Sie sind dem Manne in einigen menschlichen Qualitäten nicht vollständig ebenbürtig; aber dafür sind sie die ungleich vollkommeneren Tiere.

Abermals das Gegenbeispiel

Die Liebe als Idylle hat allmählich aufgehört, ein dichterischer Vorwurf zu sein, in dem Maße, als die Fähigkeit zur Selbstbelügung bei den Dichtern in einer erfreulichen Rückbildung begriffen ist. Im Mittelpunkt steht heute die Liebe als Tragödie oder vielmehr: die Liebe als Tragikomödie. Die Kunstform der erotischen Tragikomödie hat Frank Wedekind am eindrucksvollsten ausgestaltet. Er kann aber auch hier wieder als Gegenbeispiel gelten, und ich ziehe ihn immer wieder heran, denn er erscheint mir als das Paradigma der falschen Modernität: auch er ist modern, ohne Zweifel; jedoch seine Neuheit ist bloß originell, aber nicht lebensfähig; es ist die Originalität der siamesischen Zwillinge und des Kalbes mit zwei Köpfen.

Seine Frauenpsychologie verhält sich zur Wirklichkeit, wie die Psychologie des „Lederstrumpf" sich zur Wirklichkeit verhält. Seine Dramen geben von der Frauenseele ein ähnliches Bild wie die Indianerromane vom Leben in Amerika. Wie bei der Heringsbegattung schwimmt alles in einer ungeheuren Wolke von Samenflüssigkeit. Wenn man nur Wedekind läse, so müßte man glauben, die ganze Welt sei ein einziger großer Phallus. Männer und Weiber sind nichts anderes als zwei feindliche Fraktionen von Kretins, die sich gegenseitig umbringen. Was herrscht, ist der blinde tierische Lebenswille, der Erdgeist.

Vielleicht ist es wirklich so, aber für den Dichter darf es nicht so sein. Es ist sein tiefster Beruf, immer

wieder zu erscheinen und zu sagen: es ist nicht so. Alle echte Poesie ist didaktisch; sie will erziehen und unterrichten. Im Grunde ist jeder Mensch überzeugt, daß es keinen Zufall gibt, daß jeder tut, was er muß, und daß wir nur Dinge erleben, die zu uns gehören. Aber im Hin und Her des Tages zerlegt sich die große Gesamtbewegung unseres Lebens in lauter winzige Komponenten und wird unübersichtlich. Daher kommt für jeden einmal der Moment, in dem er sich fragt: sind alle diese Gedanken von Schicksal und Notwendigkeit nicht am Ende nur ideologische Abstraktionen? oder Rudimente aus den Zeiten der Naturdichtung? oder die bloßen ohnmächtigen Wünsche der zu ewigem Dunkel und ewiger Unsicherheit verurteilten Spezies? Hier erscheint nun der Dichter. Er tritt vor und zeigt in Bildern, die zu temperamentvoll und zu wahrhaftig sind, als daß man sie anzweifeln könnte, die Unumstößlichkeit dieser Gesetze.

Der Dichter ist der große Wissende; der einzige Wissende. Er weiß in Dingen Bescheid, die die anderen entweder gar nicht bemerken oder verständnislos anstaunen. Er stellt sich der höchst komplexen, verwirrenden und scheinbar unlogischen Erscheinung, die wir „Leben“ nennen, als Eingeweihter gegenüber. Er verhält sich daher zu allen übrigen Menschen wie der Kenner zu den Dilettanten. Die anderen sind entweder bloße Amateure des Lebens oder sie interessieren sich für den Gegenstand überhaupt nicht. Der Dichter jedoch ist der Mann von Fach, er macht ein paar ganz natürliche und einfache Griffe, und auf einmal sind Schlösser aufgesperrt, die man bisher gar nicht sah oder für unzugänglich hielt.

Frank Wedekinds Theaterstücke aber sind keine Lehrbücher der Menschheit. Sie gehören durchaus ins Gebiet

der Sensationsdramatik. Die Ausstattung ist freilich glänzend und verschwenderisch, an subtiler und effektvoller Seelenmalerei wird nicht gespart. Außerdem hat sich diese Dramatik alle Vervollkommnungen der modernen psychologischen Technik zunutze gemacht, und die französischen Stücke des alten Systems verhalten sich zu ihr etwa wie ein Rokokowasserwerk zu einer Siemens-Dynamo letzter Konstruktion mit Trommelanker, Kommutator und allen Finessen der neuesten Technik. Was aber nicht hindert, daß alles, was man zu sehen bekommt, eine großartige Zirkusproduktion ist, wie es denn auch Wedekind in einem Moment der Selbsterkenntnis im Prolog zum „Erdgeist" selber dargestellt hat. Es sind die Monstrevorstellungen eines genialen Knockabouts, Feuerfressers und Saltimbanques. Es ist alles da: Philosophie und Groteske, altertümlichste Kolportagetheatralik und modernste Psychologie; für den verwöhntesten Gaumen ist ebenso gesorgt wie für den derbsten; manche Szenen könnten von Shakespeare sein und manche von Ferdinand Bonn. Es ist eine schöne und reichhaltige Meßbude. Und nur die Heuchler werden sagen: „Ich bin im Prinzip dagegen!" Denn man unterhält sich vortrefflich und auf gute Manier.

Das gewendete Philisterium

Aber andere sagen: „Hier ist mehr! Denn Wedekinds Werke enthalten eine neue fortschrittliche Weltanschauung." Aber wenn man diese Weltanschauung, soweit sie aus den einzelnen Aphorismenfetzen sich zusammenflicken läßt, etwas näher betrachtet, so erweist sie sich als bloße Reversseite der landesüblichen Sexualmoral. Der Philister dekretiert: jeder Mensch soll „moralisch" sein, worunter er versteht, daß wir unsre sämtlichen Geliebten heiraten sollen. Wedekind dekretiert: jeder Mensch soll „unmoralisch" sein, worunter er versteht, daß wir auf



Dinge wie Jungfernschaft, Ehe, Treue und so weiter keinen Wert legen dürfen. Aber der zweite Standpunkt ist bloß der bequemere und ungebräuchlichere, keineswegs der freiere. Er ist nur die dogmatische Umkehrung des ersten. Man kann nämlich auch als Immoralist noch immer ein Philister sein. Jeder Mensch, der von der Ansicht ausgeht, daß die Gesetze, die für ihn gut sind, auch für andere gelten müssen, ist ein Philister. Die Freiheit hingegen besteht darin, daß jeder tut, was seine Individualität ihm vorschreibt. Wenn mich jemand zur Freiheit in erotischen Angelegenheiten zwingen will, während es in meiner Natur liegt, diese Beziehungen als vorwiegend unfreie und gebundene aufzufassen, dann *beschränkt* er meine Freiheit. Wenn jemand von mir verlangt, ich soll in moralischen Dingen kein Philister sein, obgleich gerade dies mir entspricht, so stellt er an mich ein *philiströses* Verlangen. Und darum ist Wedekinds Sexualphilosophie weder neu noch fortschrittlich. Sie ist nichts als das *gewendete Philisterium*. Aber auch die Art, wie Wedekind seinen Standpunkt vertritt, hat wenig Vertrauenerweckendes. Denn den Chorus zu alledem macht immer das verlegen-höhnische Gesicht des Dichters, das zu sagen scheint: „Ich will doch hoffen, daß man nach der Polizei ruft.“ Die messianische Gebärde wird bei ihm unwillkürlich zur herostratischen. Seine ganze Art hat überhaupt etwas Gymnasiastenhaftes. Er sagt seine Sachen immer noch mit einem Unterton von Trotz und Ressentiment. Er will immer irgend jemand ärgern: den Philister oder die Zensur oder einen guten Freund. Solche Motive sind kindisch. Und was schlimmer ist: sie verhindern jeden wirklichen Idealismus und jede wirkliche Kunst. Denn der Dichter ist ein Mensch, der für sich nur noch eine einzige Privatangelegenheit aner-

kennt: die Sache der Menschheit. Diese Angelegenheit behandelt er dann freilich mit derselben intimen Anteilnahme und denselben Mitteln subjektiver Polemik, die die anderen für ihre persönlichen Zwecke aufbrauchen.

Frank Wedekinds Idealismus ist unklar und unsicher, vor allem: kalt. Sein Humor ist kein Humor, und seine Tragik ist keine Tragik. Seine Psychologie ist Pathologie. Er zeigt die Welt in einem Hohlspiegel, und noch dazu in einem zerbrochenen. Seine Dichtungen sind Kinderkrankheiten, mit den gefährlichen und rührenden Symptomen der Kinderkrankheit. Sie sind gefährlich, denn sie wirken ansteckend. Sie sind rührend, denn es ist traurig und spannend, mit anzusehen, wie dieser Dichter mit seinem eigenen geistigen Organismus kämpft, in den die neuen Ideen und Impressionen nicht als neues nahrhaftes Assimilationsmaterial eintreten, sondern als verzehrende Infektionen. Er hat vielleicht vor niemand so viel Angst wie vor sich selber. Er läuft immer hinter sich her und holt sich niemals ein. Nie erreicht er seine eigenen Höhepunkte. Er erreicht sie nicht, weil er an einer sehr ungenialen Eigenschaft leidet: am Nichtwartenkönnen. Er zermartert fortwährend sein Hirn mit der Frage: „Was nun? Welche neuen Tricks? Welche überraschenden Originalitäten?“ Immer grellere Platten müssen in seine Laterna magica. Dieses Hetzen nach Originalität um jeden Preis ist sein größtes Verhängnis. Er will seine eigenen Kräfte mit jedem neuen Schlage überbieten, und dabei unterbietet er sie von Tag zu Tag in immer erschreckenderer Weise. Alle seine Dichtungen haben dasselbe betrübliche Thema: Wedekind kontra Wedekind.

Die Frau als Romantikerin

Betrachten wir nun Peter Altenbergs Sexualphilosophie. Sie ist durch und durch idealistisch. Für ihn ist die Frau das Prinzip der Romantik im Dasein. Sie alle, das Kind,

die Jungfrau, die Dirne, die Geliebte, die Gattin, wandeln als unheilbare Träumerinnen und Idealistinnen, als verwunschene Märchenprinzessinnen durch den Alltag. Sie sind die großen Enttäuschten des Lebens. Sie blicken unaufhörlich in romantische Fernen, die weit weg sind von der Wirklichkeit. Sie sind unrettbare Melancholikerinnen; Melancholikerinnen über ihre eigenen Unvollkommenheiten, über die Unvollkommenheiten der Männer, über die Unvollkommenheiten der ganzen Welt. Sie messen alles, das Leben, die Liebe, sich selbst an ewig unrealisierbaren Idealen. In ihren Blicken liegt eine undefinierbare, unergründliche Traurigkeit und Sehnsucht, die zu sagen scheint: so also sieht die Welt aus?

Ich saß mit fünf Frauen an einem reservierten Tische des großen Künstlerfestes im Künstlerhause. Sie hatten erlesene Kostüme an und sahen aus wie aus besseren und geheimnisvollen Welten. Die eine hatte ein rosenrotes Krinolinenkostüm an, eine herzige Frisur mit tiefem Scheitel und je drei an den Ohren herabhängenden gedrehten Locken. Sie hatte einen Blick von grundlos klagenden Augen und eine reizende Stumpfnase. Die zweite hatte ein grünes Krinolinenkleid an und suchende Augen eines Kindes, das seine Bonne im Gedränge verloren hat. Die dritte hatte ein Kleid aus China, in weißer gestickter Seide, einen Elfenbeinteint und Augen, die es bereits aufgegeben hatten, die Rätsel des Lebens zu ergründen. Die vierte war ganz in schwarzem Samt erschienen, mit der korallenroten Blume „Scherzeriana" im schwarzen Lockenhaare. Ihre Augen sagten: „Wenn ihr wüßtet, was ich weiß — — —." Aber sie wußten es alle, alle, daß das Leben kein Kinderspiel sei, sondern eine Sache für ganz gewappnete Menschen. Die fünfte war ganz in Grün gekleidet, vom Hals bis zu den Füßen. Sie hatte aschblonde offene Haare und ihre hechtgrauen Augen stellten die „Melancholie" dar, an und für sich, die hundert Gründe hat und dennoch keinen einzigen, ein Irrsinn der Seele und eine Wahrheit des Geistes, daß wir noch allzu ferne sind vom Ideal! Und daß wir vergebens kämpfen werden — — —.

Mancher dachte: „Schade um diese merkwürdigen und wunderbar kostümierten Frauen — — —. Sie fügen sich nicht ein in das Getriebe."

Nein, das taten sie nicht. Sie dachten milde: „Schwestern, o glückliche kostümierte Schwestern, die ihr fünf Stunden vergessen,

verlöschen könnet aus eurem Leben, aus eurem Gedächtnisse, was wir Ungeschickten nicht selbst für kurze Stunden zusammenbringen, es auszulöschen in uns — — —."

Als wir das Fest verließen, sagte jemand unter uns: „Nun, unsere Damen haben nicht viel von diesem Feste gehabt — — —." Ich erwiderte entgegnend: „Wie wenn Erwachsene nichts hätten von Kindern auf einem Kinderballe?!?"

„Das verstehen wir nicht," sagten die Herren pikiert, „Frauen haben lustig zu sein auf einem Kostümballe und basta!"

Was die Frau in ihren stummen Klagen ihr ganzes Leben lang ersehnt, ist der Held, der tiefe und starke Herr des Lebens, der zarte und weise Gentleman, der Vollkommene, und statt dessen erscheint vor ihren enttäuschten Blicken — der Mann.

Der „Fliegende Holländer".

(Gewidmet denen, die es sind!)

Wie Senta im „Fliegenden Holländer" sind alle Frauenseelen.

Über ihren Türen ist das Bild gemalt des „Fliegenden Holländers", dieses organische und unentrinnbare Bedürfnis ihrer romantischen und kindlichen Seelen.

In einen weiten dunklen Mantel gehüllt, wie mit den Weltenschwingen angetan, sehen sie ihn, mit seinen rätselvollen Augen und seinem Schicksale des ewig Wandernden. Einen suchen sie, der ewig sich bewegt und Ruhe sucht im Weibe!

Über den weißen Türen ihrer kindlichen Schlafgemächer hängt dieses Bild, über den braunen Türen mit Goldleisten ihrer Salons, über den gelben Türen ihrer Landvillen, über den dunklen Toren ihres Lebens!

Nie öffnet sich die Tür. Nie erscheint er.

Aber siehe!

Hingegen steht einer da, des Morgens, in langen weißen leinwandenen Beinkleidern mit Zugbändern, taucht das Zahnbürstchen in Pasta Boutemard (Doctor Suin de Boutemard), gurgelt, wählt unter verschiedenen Halsbinden eine geeignete aus, befestigt goldene Knöpfchen in dem Hemde — — —. Fertig!

Senta sitzt aufrecht, an den weißen Kopfpolster angelehnt, in ihrem breiten Bette und betrachtet. Wohin lauscht sie?!

„Um mich zu erlösen, mußt du für mich in den Tod gehn — — —."

„Ich bin bereit, Herr!"

„Natürlich, es ist schon wieder kein Spiritus in der kleinen Brennmaschine für den Schnurrbart. Sie, Marie — —. Jedesmal und jedesmal — —. Was glauben Sie eigentlich?!"

Drei Löffel Tee, ziemlich gehäuft, in die Teekanne. Noch einen halben Löffel. Fertig!

Senta lauscht — — —:

„Ich muß ewig wandern — — —."

Dann geht er in die Kanzlei, Kleine Brunnengasse 7, 1. Stock, und bleibt bis zwei.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Über allen Türen ihrer Wohnungen ist das Bild des „Fliegenden Holländers", über den Türen des Schlafgemaches, des Speisezimmers, des Salons; wenn sie vom Spaziergange nach Hause kommen, über der lackierten Türe im Stiegengange. Und über den Türen ihres Landhauses, wo es kühl ist an Sommertagen.

In einen weiten dunklen Mantel gehüllt steht er da, wie mit den Weltenschwingen angetan, mit seinen rätselhaften Augen und seinem Schicksale des ewig Wandernden ...

Auf und zu gehen alle diese Türen, auf und zu, bald laut, bald leise.

Nie kommt Er — — —!

Die platonische Liebe

Aber die Frau in ihrem uferlosen, überspannten, hysterischen und eigentlich lebensunfähigen Idealismus kennt sehr wohl auch ihre eigene Unzulänglichkeit, und daher wünscht sie nichts sehnlicher, als daß der Mann sie ins Vollkommene idealisiere, daß er in ihr das erblicke, was sie nicht ist, daß auch er ein Romantiker sei. Sie ist daher die ewige, latente Platonikerin. Sie wünscht sich dem Manne erst hinzugeben, wenn sie ihm damit wirklich das letzte Ziel seiner Träume erfüllt.

Neu-Romantik.

Heinrich Frauenlob, Walther von der Vogelweide, Hölty, Hölderlin, wo weilet ihr?!?

Sind eure Samtwamse von den Schaben zerstückelt, hat eure Locken der Sturm zerzaust?!

Hier stehe ich Siebzehnjährige nachts am Balkone der Landvilla, in offenem Nachtgewande, bereit, meinen Haarkamm hinabfallen zu lassen, daß ihr ihn an eure Lippen drücktet und voll innerer Gesänge dahinwandeltet in die dunklen Straßen —!

Wo seid ihr?!? Träumerische?! Von uns Träumende!?

Meine Herren, ich tanzte heute nachmittag auf der Wiese im alten melancholischen Herzogsparke, hielt mein Kleid mit beiden Händen und tanzte —.

Werden Sie, bitte, davon träumen heute nacht, daß ich auf der Wiese im alten melancholischen Herzogsparke tanzte und mein Kleid mit beiden Händen hielt?!?

Will niemand heute nacht davon träumen?!?

Träumet, träumet doch davon! Traumlose!

Höret, ihr Herren! Ich tanzte heute nachmittag auf der Wiese im alten melancholischen Herzogsparke, splitternackt; und ich hielt kein Kleid mit beiden Händen, denn ich hatte keines an und war nackt!

Träumet davon! Traumlose!

Ah, Verdammte, höret! Ich saß in meiner Stube, spielte und sang Grieglieder. Da kam der große Hund des jungen Grafen, kroch unter das Klavier, unter mein Kleid und leckte meine Knie — — —

Träumet davon!

Elender, Elender! Da hast du mich ganz, ganz — — —!

Aber träume davon! Träume davon, ich flehe dich an, wenigstens heute und morgen nacht!

Aber er träumte nicht davon, sondern schlief fest und tief wie ein sattes Tier — — —.

Man hat sich daran gewöhnt, die platonische Liebe als Gegensatz zur sinnlichen Liebe aufzufassen; dies ist aber falsch, sie ist nur der Gegensatz zur reinsinnlichen Liebe. So wenigstens meinte es Plato. Das Wesen der platonischen Liebe besteht darin, daß das Seelenleben von der Geschlechtsbeziehung Besitz ergreift; und darum ist sie die einzige Form der wirklichen Liebe. Sie ist die innerste Umwandlung des Menschen. Sie wird daran erkannt, daß sie die Menschen zu Romantikern und Idealisten umschafft. Jeder Mensch, der platonisch liebt, ist ein Dichter. Und jeder echte Dichter kann nicht anders als platonisch lieben.

Die Liebe ist für Peter Altenberg vor allem Wunsch, Sehnsucht.

Lieb ich dich?!? Lieb ich dich nicht?!?
Ich sehne mich nach dir!
Beisammensein ist stumpfes, totes Glück.
Lebendiges Glück allein ist nur mein Sehnen!

Der Besitz ist ihm weit weniger als der Wunsch. Und in der Tat: welcher Dichter hätte jemals anders empfunden? Nur in die Sehnsucht vermögen wir alle unsere Kräfte, Gedanken, Möglichkeiten zu legen, nur an der Sehnsucht vermögen wir zu Dichtern zu wachsen. Nur in ihren Wünschen und Hoffnungen sind die Menschen originär, singulär, sie selbst. Im Besitz, in der Erfüllung, im Haben verschwindet ihr Sein, hier werden sie Gattung, Tier, Mechanismus, Begriff: — sie sind plötzlich wie alle anderen. Es ist im Grunde die Stellung des Dichters zu allen Realitäten. Die Realität enttäuscht, sie ist eigentlich das Unwirkliche; und der dies zuerst erkannte, war der erste Dichter.

Man könnte sagen: für Altenberg seien die Frauen das metaphysische Prinzip im Leben, Boten des Unendlichen. Wenn man die Behutsamkeit und Ehrfurcht betrachtet, mit der er sich diesen Wesen nähert, so wird man an Maeterlincks Worte erinnert: „Sobald es liebt, besitzt das niedrigste Mädchen etwas, was wir niemals haben, weil in seiner Vorstellung die Liebe immer ewig ist ... Man könnte sagen, daß seine Seele ihm immer zur Hand ist; es ist Tag und Nacht bereit, den höchsten Forderungen einer anderen Seele Bescheid zu tun, und das Lösegeld der Ärmsten unterscheidet sich nicht von dem der Königinnen ... Und doch, wie wenig scheinen sie, wenn die Männer sie im Vorübergehen anblicken! Sie sehen sie im Schoße ihrer kleinen Behausung sich rühren; diese neigt sich ein wenig, dort unten schluchzt die andere; eine dritte singt, und die letzte stickt — und nicht einer versteht, was sie machen! Sie forschen sie mißtrauisch aus und erhalten keine Antwort, weil jene schon wissen. Da gehen sie dann fort und zucken die Achseln, überzeugt, daß diese nicht verstehen. Aber was brauchen sie zu ver-

stehen, antwortet uns der Dichter, der stets recht hat; was brauchen sie zu verstehen, diese beglückten Seelen, die das beste Teil erwählt haben? . . . Und er, der empfindet, was sie empfinden, dankt ihrer Liebe und sucht diese Liebe, den Keim des goldenen Zeitalters, durch seine Gesänge in andere Zeiten und andere Gegenden zu verpflanzen."

So erscheint ihm denn die Frau als das dichtergeschaffene Mysterium im Dasein. Auch sie sind Dichterinnen, aber stumme. Sie bedürfen des Dichters, um tönend zu werden.

Denn der Idealismus der Frau ist impotent. Das ist die Kehrseite. Sie haben nicht die Kraft des Dichters, der es vermag, seine Ideale zu verkünden, in die Welt zu tragen, sie mit der Erde auszusöhnen. Und ebenso wenig hat die Frau die Kraft, vor der Realität rechtzeitig in weiser Resignation zu kapitulieren.

Alles verzeih ich dem Manne,
Nur nicht die vergeblichen Kämpfe — — —
Schweigend verhülle dein Haupt, Cäsar des Lebens,
Wenn Brutus, das Schicksal, tödlich gegen dich stößt!
Vergebliches Ringen geziemet dem Weibe, der Sklavin des Lebens — —
Noch, im Abgrunde schwebend, krümmt sie die Finger zum Griff!!

Objektive Gynäkologie

So gelangt er zu einer objektiven, überlegenen Betrachtung der Frau. Wollte man es zusammenfassen, so könnte man sagen: die Frauen sind für ihn etwas Geheimnisvolles, Außerirdisches, aber auch etwas Außermenschliches; sie sind für ihn kompliziert, aber wie das Chaos kompliziert ist; und er betrachtet sie innerhalb der übrigen Menschenwelt als Wesen, die von einem höheren, ferneren Planeten herabgelangt sind, von einem Planeten, der in einer reineren, zarteren Luft und in einem

milderen, poetischeren Licht kreist, — der aber auch andererseits niedrigere Organismen hervorbringt.

Und dann: die Frau und der Fliegende Holländer, so sehr sie sich unaufhörlich ihr Lebenlang suchen, sie können doch beide niemals zusammenkommen, denn sie sind die äußersten Gegenpole, die größten seelischen Gegensätze. Der Fliegende Holländer, das heißt: der Künstler, ist der ewig Wandernde, der niemals Ruhe findet, die Frau aber ist das Träge, Unbewegliche. Auch das hat der Dichter erkannt, in einem merkwürdigen kleinen Gedicht, das wahrhaftig mehr nach Nietzsche als nach Frauenlob klingt.

Die „gewöhnliche" Frau.

Wehe dir, der du nicht geschützt bist vor Frauengunst
Und verbrennst in Liebesbrunst!
Eh du es spürst, bist du ein anderer,
Ein Niederhocker wirst du, Wanderer!
Aber die anderen, einsam, den Blick gerichtet in Fernen,
Folgen unentwegt ihren Sternen!
Wehe dir, der du nicht vor Frauengunst geschützt bist,
Und nun für die „kleine Tat" des Lebens ausgenützt bist!
Für die All-Schönheit darfst du nichts mehr fühlen — —
Die Hauptsache ist, du sollst dich nicht verkühlen!
Deines Größenwahnes heiligen Kern heilt sie dir,
Gibt dir zugeschnittene gesunde Glückseligkeit dafür!
Im blasenden Sturm hemmt sie dir deinen Lauf,
Stellt dir sorgsam den Rockkragen auf!
Vor Abgründen sucht sie dich zu bewahren,
Läßt dich in den Abgrund deiner Alltäglichkeit fahren!
Dein Gehirn schützt sie vor Melancholien und Träumen,
Weiß mit überschüssigen Kräften aufzuräumen!
Deine Seele schützt sie vor Wanken und Schwanken,
Weiß sie ans nahe Ziel festzuranken!
Deinen Körper zwingt sie schäbig, sich zu erhalten,
Denn sie braucht ihren Alten!!
Wehe dir, der du nicht geschützt bist vor Frauengunst,
Und verbrennst in Liebesbrunst!
Unser vergebliches Sehnen ist unser Kräftespender!
Unser erreichtes Ziel ist unser Wegbeender!

Durch unsere Tränen hängen wir mit der Welt zusammen,
Die selbst ewig um Ideale weint!
Doch unser Siegerlächeln wird uns verdammen,
Denn wir sind vorzeitig geeint!
Zum Abschluß will die Frau uns bringen
Und unser Ringen!
Der Gott in dir duldet keine Göttinnen,
Aber schon gar nicht irdische Hundsföttinnen!
Bei Emerson lesen und Beethoven spielen
Kannst du unerschöpfliche Kräfte erzielen!
Aber selbst deine heiligste Dame
Ist doch nur eine Klette, eine infame!

So kann man denn nicht sagen, daß er einfach nichts anderes gewesen sei als ein von der Anmut der Frau hypnotisierter Poet, der berückt von diesen zarten Naturspielen seine Leier schlug, — seine Leier natürlich, die Leier um 1900, die andere Saiten hat als die der Troubadours; sondern er sieht die Frau mit stereoskopischem Blick, als ein rundes plastisches Gebilde, von allen Seiten. Er ist kein romantischer Monomane. Die dreierlei Auffassungen der Frau, von denen wir vorhin kurz sprachen, sind in ihm vereinigt. Denn der Dichter vereinigt, faßt zusammen. Das ist ja sein ganzer Unterschied von den übrigen Menschen. Diese haben einen Standpunkt. Er aber hat keinen Standpunkt, außer dem des Betrachters, das heißt: dem, der eben jeweilig gegeben ist. Er ist gar nicht konsequent. Er verschließt seinen Blick vor nichts. Sein Auge ist für alle Lichtstrahlen empfänglich. Er ist inkonsequent, weil er objektiv ist.

Der Don Juan des Lebens

Allemal aber ist es die Stellung des Künstlermenschen zur Frau. Was die Frau an der Liebe liebt, ist, daß sie geliebt wird, aber der Mann und zumal der Künstler liebt an der Liebe gerade dies, daß er liebt. Dichter können niemals „glücklich" lieben: keinerlei Realität

vermag sie auszufüllen; und nun gar erst diese armselige Irrealität „Frau“: wie könnte die ihnen genügen? Und dennoch: ebensowenig können Dichter „unglücklich“ lieben, denn in der Frau, wer sie auch sei, lieben sie ja gar nichts anderes als ihr höheres Selbst, ihre eigenen Gedichte. Novalis liebte die dreizehnjährige Sophie von Kühn. „Historische Forschungen“ haben ergeben, daß sie nur ein unbedeutender kleiner Backfisch gewesen ist. Sollen wir daraus schließen, daß Novalis sich in ihr geirrt hat, daß er mehr in ihr sah, als sie war, daß er der Düpierte gewesen ist? Nein, wir werden sagen müssen: eine Frau, die Novalis liebte, kann kein unbedeutender Backfisch gewesen sein; kann niemals etwas anderes gewesen sein als ein wundervolles poetisches Gedicht. Was wir in die Dinge „hineintragen“, das geben sie uns getreulich zurück: ein sehr einfaches Naturgesetz. Sieh in der Frau ein nichtiges, flaches, albernes Geschöpf, so wird sie genau das sein, nicht mehr; sieh in ihr ein mysteriöses höheres Wesen, eine zarte Zaubergestalt, den „Stern deines Daseins“, so wird sie dir dieser Stern sein. Was sie wirklich ist: wer vermöchte das zu sagen? Vermutlich nichts.

Dies ist auch der Sinn des berühmten Goetheschen Wortes: „Wenn ich dich liebe, was gehts dich an?“ Ob seine Liebe „erwidert“ wird oder nicht, ob er der glückliche „Erhörte“ oder der unglückliche „Refüsierte“ ist, das hat einen Dichter wohl noch niemals ernsthaft gekümmert. Denn er ist ja niemals erhört: die Frau, die er liebt, kann sich ihm niemals hingeben, denn sie existiert ja gar nicht. Und andererseits wird er ja immer erhört, denn der wahre Gegenstand seiner Liebe: seine Phantasien, Dichtungen und Träume, die sind ihm immer gegenwärtig. Seine Liebe wird immer „erwidert“: — aber nur vom Echo seines eigenen inneren Reichtums.

So geht er durch die Welt als der ewige glücklich-unglückliche Liebhaber.

In der Liebe aller Dichter liegt dieser tiefe Zwiespalt, der im Grunde der Zwiespalt ihres ganzen Wesens, ihrer prinzipiellen Stellung zur Welt überhaupt ist: sie sind begeisterte Verklärer alles Lebendigen, und darum muß ihnen alles liebenswert erscheinen, vor allem das höchste Objekt aller ihrer Liebesfähigkeit, die Frau; aber daneben sind sie auch unerbittliche Seher, Durchschauer und Erkenner, die den Schleier der schönen Täuschung von allem Lebendigen reißen, sie sind die einzigen erwachsenen, reifen und wissenden Menschen unter einer Schar blinder und unwissender Kinder. So sind sie eigentlich nur geniale Akteurs ihrer Liebe: berauscht und hingerissen von ihrer Rolle des beseligten Verliebten, in die sie selbst sich hineintäuschen, und dennoch innerlich immer wissend, daß alles Schein, Illusion, schöner Irrtum ist; sie stehen zugleich *in* den Dingen und *über* den Dingen, sie machen den Liebhaber, und sie machen ihn besser als irgendeiner; aber sie *machen* ihn eben doch nur. Und diese idealen Partnerinnen ihrer Liebe, die Frauen, sind nichts anderes als Phantome, Kreaturen von ihren Gnaden, Träume: Gedichte. Die Frauen aber, die können nur *ohnmächtig* träumen, nicht ihre Phantasien zu Wirklichkeiten verdichten, und darum bedürfen sie des Dichters, sonst sind sie überhaupt nicht gewesen.

Für diesen aber sind sie schließlich nur eines der vielen Mittel, das Dasein zu verklären und zu erhöhen. Ob er die Frau anbetet oder verflucht, verzückt vor ihr niedersinkt oder in Eifersuchtsqualen verzehrt wird, ob er sie wunschlos in ihrer Verpuppung als Kind betrachtet oder mit den Sinnen als seine Geliebte, immer wertet er sie

doch schließlich als dasselbe: als Tonikum. Sie ist dazu da, ihn reicher zu machen, seine Seele in lebhaftere Schwingungen zu versetzen, einerlei welcher Art diese Schwingungen sind. Der Dichter ist der große Don Juan. So hat Peter Altenberg denn auch eine seiner Skizzenreihen betitelt. Aber dieser Don Juan ist von seinem Urbild ebenso verschieden wie der neue Frauenlob. Er verführt nicht täglich drei Frauen, ist nicht der Schrekken aller Gatten und Liebhaber. Und trotzdem: wenn wir näher hinblicken, — vielleicht ist er dies alles doch: er verführt sie — in seine Welt, die Welt des Dichters, die eine höhere, zartere, sensiblere ist; in eine neue geheimnisvollere und innigere Beziehung zwischen Mensch und Mensch, die vielleicht auf einem höheren Stern bereits als Atavismus belächelt wird; wir aber auf unserem Planeten belächeln sie noch als Irrsinn. Und indem er den träumerischen Frauen die Nichtigkeit, Leere und Seelenlosigkeit der gewöhnlichen Geschlechtsbeziehungen zum Bewußtsein bringt, wird vielleicht auch er zum Schrecken aller Männer, die es nun auf einmal nicht mehr so bequem haben wie früher. Denn wahre Erkenntnisse haben die Kraft, auch in dunklen und ratlosen Seelen Wurzeln zu schlagen. Jede Frau, die fühlt: die Natur hat mich zur Liebe geschaffen, und ich werde statt dessen einfach brutal in Besitz genommen, ist befruchtet von diesem Dichter, verführt von diesem Don Juan! Es lebt in ihr fort, dieses Atom Wahrheit, daß die Frau entweder zu gut oder zu schlecht ist, um als Abflußkanal für männliche Energien benützt zu werden.

Für den Dichter aber, den großen Don Juan des Lebens, ist sie nichts als zufälliger Zündstoff, den er zu Räuschen und Extasen verbrennt. Er ist der große Treulose. Treue? Die hält er nur dem Reichtum seiner Seele.

Wo Schönheit ist, hat sie das Recht darauf, von ihm empfunden zu werden.

Als solche treulose, verliebte Don Juans gehen die Dichter durchs ganze Leben. Sie sind die begeisterten Apostel des Daseins. Sie sind in alles verliebt: in das Größte wie in das Kleinste. Ihnen erschließen sich die Dinge; sie gelangen an das Herz der Dinge, weil sie sie lieben. Es ist wie in Maeterlincks „*Oiseau bleu*", wo durch die geheimnisvolle Kraft des Zaubersteins den Dingen plötzlich ihre Seele entlockt wird: und nun tritt sie heraus, die Seele der Katze, die Seele des Hundes, die Seele der toten Dinge sogar, der Milch, des Brotes, des Zuckers.

Die vergeßlichen Dichter

Jeder Mensch ist verliebt, jeder Mensch ist begeistert, jeder Mensch ist weise — aber nur in ganz wenigen, seltenen Augenblicken. Wie Peter Altenberg die Frau immer sieht, so hat sie jeder Mensch mindestens einmal in seinem Leben schon gesehen: als er liebte; wie Peter Altenberg die Natur, jedes Stück Rasen, jeden verschneiten Baumstumpf, jedes Tulpenbeet, jede alte Dorfbrücke empfindet, so hat jeder schon irgendwann einmal Rasen, Baum, Blume und Brücke empfunden, aber nur ein kurzes Zeitteilchen, dann sank alles wieder hinab, er hatte es sofort wieder vergessen. Die meisten Menschen sind eben vergeßliche Dichter. Und wer war nicht schon weise, freilich zumeist gerade dann, wenn er es am wenigsten zu sein glaubte? Gespräche von Holzfällern, Schmieden, Fuhrleuten, Handwerksburschen enthalten oft überraschende Wahrheiten, Tiefblicke, schärfste Sachurteile. Jeder Mensch, der einer Sache kundig ist, vermag über sie die vorzüglichsten Bemerkungen zu machen. Aber er weiß es nicht. Und er sammelt es nicht auf: er ist kein Reservoir seiner Weisheiten.

Der Dichter ist ganz einfach das ununterbrochen, was die übrigen Menschen alle fünf Jahre einmal sind. Er unterscheidet sich in nichts anderem von ihnen. Er lebt mit den Dingen in dauernder Kryptogamie. Er ist immer begeistert, immer verliebt, und darum immer weise. Alle anderen Menschen, was sie auch sein und gelten mögen, sind Unterbilanz. Durch den Dichter allein ist geistige Energie überhaupt erst auf der Welt. Er ist die geheimnisvolle Leydnerflasche, die anderen ihre Elektrizität erst freimacht: ein Kräfteentbinder, der andere zu sich selbst bringt.

Sie sind nichts Vollkommenes, diese Dichter, wir sagten es schon. Auch sie sind nur flackernde suchende Irrlichter, ohnmächtige Träumer, Zwittergeburten aus Wunsch und Irrtum. Aber daß sie wahr sind, daß sie ganz sind, das wird aufgeschrieben und gebucht. Einer einmal ganz, einer einmal wahr: das Universum notiert es. Und dann: sie sind Kraftzentren, winzige, minimale; aber eben Kraftzentren. Energie geht nicht verloren im Weltall. Dieses Atom Kraft; Kraft zu wandeln, das in ihnen lebt: das ist; und ist vielleicht das einzige Stückchen Wirklichkeit auf dieser Welt, in der alles bloß vorgestellt und relativ ist. Es bleibt; und wird hinüberspringen von einer Milchstraße zur anderen.

DIE ROMANTIK DES VORLÄUFERS

Die drei Hauptströme

Nun gut: diese neue und zeitgemäße Extraktform, dieser radikale Impressionismus der Schilderung, dieses seltsame Maschinenpathos, diese verschärfte Witterung für psychologische Integrale, diese bisher unerreichte Fähigkeit, die Frauenseele nachzuerleben: — das sind absonderliche und charakteristische Merkmale; aber noch immer wissen wir nicht, wohin dieser Dichter gehört. Es erhebt sich die Frage: wie steht er im „System"? Denn irgendwie muß er sich doch schließlich „bestimmen" lassen. Ist er „Romantiker" oder „Klassiker", „Realist" oder „Idealist"? So lauten ja wohl die landläufigen Gegensätze.

Diese allgemein üblichen Termini ziehen sich durch die gesamte Literaturgeschichte; aber es ist eine künstliche Vereinfachung des Tatbestandes, wie auf einer Landkarte. Nach dieser Einteilung gibt es drei große Kunstrichtungen: die klassische, die romantische und die realistische, die von drei verschiedenen Völkergruppen repräsentiert werden: von der antiken, der romanischen und der germanischen. Und ebenso klar lassen sich diese Gattungen nach Zeitaltern scheiden: die klassische Literatur gehört dem Altertum, die romantische dem Mittelalter, die realistische der Neuzeit. So ist es auf der Landkarte. Aber wie sehen diese „Hauptströme" in Wirklichkeit und in der Nähe aus?

Zunächst können wir bemerken, daß die Sache weder nach Zeitaltern noch nach Rassen zusammengeht. Die Griechen zum Beispiel waren das romantische Volk par excellence; sie waren nur „klassisch" in ihrer Skulptur. Den Hellenen mit dem „Sonnenauge" hat es in der Realität niemals gegeben; er hat immer nur als Statue existiert. In ihrer bildenden Kunst haben die Griechen nie das wirkliche Leben dargestellt, sondern allerlei

Götter, Heroen und übermenschliche Idealgestalten, also das, was sie gern gewesen wären, aber durchaus nicht waren; dazu kam, daß ihnen in dieser Kunst durch Tradition gewisse Schranken gesetzt waren. In der Literatur aber, wo dieser Zwang wegfiel, haben sie gerade auf der Höhe ihrer Kultur, im perikleischen Zeitalter, ausgesprochen romantische Schöpfungen hervorgebracht. Und ihr ganzes Dasein selber ruhte auf romantischen Grundlagen. Romantisch war zum Beispiel ihre epidemische Verlogenheit, gegen die ein paar Ausnahmsmenschen immer vergeblich angekämpft haben; romantisch ihr ganzes Staatsleben und ihre Religiosität; der peloponnesische Krieg, die athenische Demokratie, die eleusinischen Mysterien, die Dionysien: das waren lauter romantische Erscheinungen. Die Römer hinwiederum, soweit sie nicht bloße Nachahmer der Griechen waren, sind immer ausgesprochene Naturalisten gewesen, höchst praktische, nüchterne, scharfsinnige Wirklichkeitsmenschen; lateinische Syntax, Corpus iuris, Imperium Romanum: — diese ihre drei wesentlichsten Schöpfungen bezeichnen dies deutlich genug. Politik, Strategie, Landwirtschaft, Jurisprudenz: das war ihr Fach. Und dieselben Züge trägt auch ihre Kunst. Der Unterschied ist in der Naturanlage begründet: die Griechen stammten von Händlern und Seefahrern, die Römer von Soldaten und Bauern. Aber „Klassiker" waren alle beide nicht.

Andererseits kann man in der neueren Zeit keineswegs den romanischen Rassen die Rolle der Romantiker zuerteilen; ihre Kunst ist im Gegenteil, an der germanischen gemessen, immer die klassische: man vergleiche etwa die italienische Renaissance mit der englischen oder die französische Romantik mit der deutschen. Wir könnten dieses Gesellschaftsspiel ins Unendliche fortsetzen, denn

es beruht auf reiner Wortklauberei. Was ist aber die wirkliche, konkrete Bedeutung dieser Begriffe?

Der Mißbegriff „Klassisch"

Was zunächst das „Klassische" betrifft, so können wir bemerken: dieser Begriff ist so vieldeutig, daß er gar nichts bedeutet. Wir sagen „ein klassischer Schriftsteller" und wollen damit eine Art *Zensur* erteilen, ohne Rücksicht auf die literarische Richtung, der der Autor angehört (so kann man zum Beispiel in der letzten Auflage von Meyers Konversationslexikon eine Porträttafel „deutscher Klassiker" finden, die u. a. Fritz Reuter enthält); wir sagen ein andermal „klassischer Schriftsteller" und wollen damit ganz einfach bezeichnen, daß er im *Altertum* gelebt hat; wir sprechen von einer „klassischen Richtung" und meinen damit, daß sie *antikisiert*; und schließlich verstehen wir unter einem Klassiker oft nichts anderes als einen Künstler, der weder Romantiker noch Naturalist ist, sondern die „erhabene Schönheitslinie" bevorzugt, der *stilisiert*.

Scheiden wir einmal gleich das Werturteil aus, denn, soviel ist klar, es kann nie eine spezifische Charakteristik bedeuten. Scheiden wir ferner die historische Bezeichnung aus, denn wir wollen ja sehen, was dieser Begriff für die *moderne* Literatur bedeutet. So bleiben denn nur die beiden Bedeutungen „stilisiert" und „antikisierend". Näher zugesehen, sind sie identisch. Nämlich in dem Sinne, daß die Nachwelt, so wie *sie* die antike Kunst verstand, bei ihr immer an etwas Stilisiertes dachte. Diese Ansicht war vermutlich falsch, aber sie war die herrschende, und so hatte man sich daran gewöhnt, bei allen stilisierenden Richtungen an die Antike zu denken und sie demgemäß als „klassische" Richtungen zu bezeichnen. Also mit einem Wort: die einzige Bedeutung des Wortes „klassisch", die für die ästhe-

tische Terminologie in Betracht kommen kann, ist „stilisiert“.

In diesem Sinne genommen, läßt sich dann aber jede klassische Richtung auf eine der beiden anderen Kunstrichtungen zurückführen. Sie ist dann entweder sublimierter Naturalismus, wie zum Beispiel beim späteren Goethe, oder erstarrte Romantik, wie zum Beispiel bei Calderon, oder einfach etwas Eingerostetes, Unzeitgemäßes, Fossiles, wie bei aller Epigonenkunst: denn alles Unzeitgemäße wirkt stilisiert.

Auch müssen wir uns klar machen, daß alle prinzipiell stilisierende Kunst, und gerade, wenn sie am vollendetsten ist, sich eigentlich außerhalb der Kunstgeschichte befindet. Immer wieder tauchen von Zeit zu Zeit große Künstler oder sagen wir besser: große Naturen auf, die uns vorübergehend zu beweisen scheinen, daß in strenger Ordnung, Geradlinigkeit, Harmonie, farbloser Durchsichtigkeit das künstlerische Ideal zu suchen sei. Und in der Tat: manche „klassische“ Schöpfungen sind von einer so übernatürlichen, unwirklichen Schönheit, daß wir für den Augenblick geneigt sind, zu vermuten, dies sei die Spitze der Kunst, und alles andere nur mehr oder minder unvollkommene tappende Versuche nach diesem Gipfel hin. Es ist aber eine Täuschung. Diese Phänomene sind nicht etwa die Verkörperung der Regel (was man glauben könnte, wenn man bedenkt, daß sie die regelmäßigsten sind); sie sind im Gegenteil interessante Abweichungen, bewunderungswürdige Monstra. *Unregelmäßigkeit* ist das Wesen der Natur, des Lebens, des Menschen. „Regelmäßigkeit“ ist ein künstliches Destillat oder ein seltsamer Zufall. Das regelmäßigste Gebilde, das die Natur hervorbringt, ist das Kristall, und trotzdem: jeder Mineraloge weiß, daß ein vollkommen regelmäßiges Kristall nicht existiert.

Aber schon seine bloße Annäherung an die Regelmäßigkeit macht das Kristall zu etwas Totem. Schön gerundete Bergkegel, radiär symmetrische Tiere, gleichmäßige Klimata und dergleichen: das alles ist bisweilen zu beobachten, aber es sind gewissermaßen Schrullen der Natur. Und ebenso verhält es sich mit der Kunst. Wir betrachten vollkommen ausgeglichene Schöpfungen mit Staunen und Verehrung, aber es fehlt ihnen die Lebensatmosphäre, wir können in ihnen nicht recht heimisch werden. Die Kunst kann nicht klassisch sein, weil die Natur es nicht ist.

Das romantische Tier

Es bleiben also Naturalismus und Romantik. Ihr Gegensatz ist dieser: die naturalistische Kunst tendiert nach Realitäten, die romantische Kunst nach Fiktionen.

Nun hat aber alle Kunst im Grunde eine tiefromantische Tendenz. Poesie und Romantik sind gewissermaßen Wechselbegriffe. Jeder Dichter wird als Romantiker geboren; und gerade der jüngste Naturalismus hat uns ja gezeigt, daß eine rein naturalistische Kunst schon theoretisch eine Unmöglichkeit ist. Schon das Stück Romantik, das in der menschlichen Sprache steckt, vermag niemand zu entfernen. Und unsere Sinnesorgane, vor allem Auge und Ohr, sind romantische Apparate. Der Mensch ist das romantische Tier auf diesem Planeten.

In den Neunzigerjahren glaubte man, man hätte den Naturalismus erfunden. Bis zu einem gewissen Grade mit Recht: denn einen solchen Naturalismus hatte es noch niemals vorher gegeben. Aber der Naturalismus als solcher, der Naturalismus als Kunstrichtung, als allgemeine Grundtendenz ist uralt, vermutlich so alt wie die Kunst überhaupt. Man muß sogar sagen: Naturalismus, Treue der Beobachtung ist das Primäre, und „Kunst", Auswahl, Abänderung der Wirklichkeit, Umstellung und Auslassung von Beobachtungselementen setzt

schon einen gewissen Grad von künstlerischer Freiheit, von Gestaltungskraft und Souveränität voraus.

Daß sich heute allenthalben das vieux jeu wieder durchfrißt wie unter schlechter Übermalung, beweist, daß der Naturalismus der Neunzigerjahre keine von den großen künstlerischen Kräften war, denn diese bedeuten immer innerste Umwandlung des Geschmacks. Es ist keineswegs so gekommen, wie die Vorkämpfer der neuen Richtung damals prophezeiten: daß die gesamte Literaturgeschichte in zwei große Hälften zerfallen werde, die bis 1890, wo man unnatürlich dichtete, und die ab 1890, wo man sich endlich zur Natur bekehrte.

Arno Holz stellte damals die These auf: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein." Man könnte mit mindestens ebenso großer Berechtigung behaupten: „Die Kunst hat die Tendenz, wider die Natur zu sein." Daß Kunst einfach Natur wiederholt, ist logisch und psychologisch unmöglich, denn immer tritt etwas hinzu, was nicht Natur ist: nämlich ein Mensch. Daß Kunst gar nichts mit Natur zu tun hat, ist ebenso unmöglich, denn immer ist etwas dabei, was Natur ist: nämlich ein Mensch. Auch das verlogenste und unnatürlichste Kunstwerk ist immer noch ein Stück Natur, weil sein verlogener und unnatürlicher Künstler ein Stück Natur ist. Und das natürlichste und wirklichkeitstreueste Kunstwerk ist niemals reine Natur, weil in der Natur niemals ein Mensch steckt, und in jedem Kunstwerk steckt einer.

Und was ist überhaupt Natur? Gibt es überhaupt reine Natur? Ist etwa das Bild auf der photographischen Platte reine Natur? Nein. Wir wissen überhaupt nicht, was Natur ist; wir werden es nie erfahren. Alles ist Kunst, d. h. durch den Menschen hindurchgegangene Natur. Der vollkommen objektive Sinneseindruck, den der Forscher

im Laboratorium empfängt, und die abenteuerlichsten Phantastereien des subjektivsten Künstlers: das sind nur verschiedene Grade derselben Sache. Das Auge ist ein subjektiver Künstler, das Ohr und alle Sinnesorgane, und ebenso das Gehirn. Natur ist eine Sache, die fortwährend wechselt, nur das Wort bleibt dasselbe. Sie ist für jeden Menschen etwas anderes, und für jedes Zeitalter. Für den antiken Menschen war Natur nicht dasselbe wie für uns, und für den Römer war sie wieder etwas anderes als für den griechischen Nachbar, und für Cato etwas anderes als für Cäsar, und für den jungen Cäsar etwas anderes als für den alten.

Sehr treffend sagt Lamprecht: „Jeder Naturalismus hat etwas von der Art des Curtius, der sich in den Abgrund stürzte: er opfert sich einem als notwendig erkannten Fortschritt." Die historische Aufgabe jedes Naturalismus ist es, die neue Wirklichkeit festzustellen, künstlerisch zu registrieren, im allgemeinen Bewußtsein durchzusetzen: dies ist immer nur eine Durchbruchsarbeit. Sie ist unbedingt notwendig, aber wenn sie getan ist, ist sie auch schon überflüssig geworden. Es gab zu allen Zeiten Naturalismen, sie sind nur in Vergessenheit geraten, weil sie immer hinweggeschwemmt wurden von den wirklich schöpferischen Strömungen, die nachdrängten; und man kann nicht einmal behaupten, daß diese früheren Naturalismen weniger naturalistisch waren als der jüngste Naturalismus. Sie waren ebenso naturalistisch, sofern man unter Naturalismus die möglichst getreue Wiedergabe der jeweiligen Wirklichkeit versteht. Aber jene Wirklichkeiten waren anders, jene Wirklichkeiten waren weniger naturalistisch.

Der Naturalismus ist eine Vorarbeit: er macht zunächst eine Art Kladde von der gegebenen Realität, und diese

Kladde benützt dann die neue Kunst; aber sie benützt sie nur, sie schreibt sie nicht ab. Naturalismus ist immer nur Rohstoff, Material, Vorkunst. Die naturalistischen Werke sind die erste Niederschrift, und sie haben das Ungeordnete, Ungestaltete, aber auch das Ursprüngliche einer ersten Niederschrift.

Die naturalistische Romantik

Seit es Kunst und Künstler gibt, haben diese beiden Richtungen: Romantik und Naturalismus miteinander gekämpft, sich bisweilen in der Herrschaft ablösend, aber doch immer gleichzeitig vorhanden: als Ober- und Unterströmung. Indem wir nun nach der Stellung Peter Altenbergs fragen, müssen wir erkennen, daß er gerade hier schöpferisch gewesen ist, denn seine Dichtungen enthalten ein neues künstlerisches Programm.

Die künstlerische Entdeckung, die Altenberg gemacht hat, ist allerdings ebenso einfach wie originell; sie ist so einfach, daß viele sich weigern werden, sie für originell zu halten. Aber gerade diese Verbindung von Originalität und Selbstverständlichkeit macht das Wesen jeder wirklich wertvollen Erkenntnis aus. Bloß originell sein ist nämlich gar keine Kunst: man braucht sich nur um Vernunft und Wahrheit nicht zu kümmern und man ist schon originell. Die geniale Originalität besteht jedoch darin, daß man neue Gesetze und Beziehungen entdeckt, die zwar bisher unbekannt waren, aber dennoch die natürlichsten von der Welt sind; denn sie waren ja stets vorhanden. Kaum sind sie entdeckt, so sagt jeder: „Das habe ich längst gewußt.“ Dieses „ich habe es längst gewußt“, das der Philister an jede Neuheit anhängt, die das Unglück hat, auch zugleich wahr zu sein, ist geradezu der Prüfstein für ihre Lebensfähigkeit.

Die höchst einfache künstlerische Erkenntnis Peter Altenbergs ist nun diese: daß das Leben das einzige

wirklich märchenhafte Märchen ist, und daß wirkliche Poesie und Phantasie nur in der Realität zu finden sind. Darum hat er auch eine seiner Skizzensammlungen „Märchen des Lebens“ genannt, aber er hat niemals etwas anderes geschrieben als Märchen des Lebens, und man könnte seine übrigen Bücher ebenso betiteln. Er ist, um es in einer kurzen Formel zu sagen, der erste naturalistische Romantiker.

Wir sagten vorhin: Poesie und Romantik seien bis zu einem gewissen Grade Wechselbegriffe. Nun aber sind Natur und Romantik ebenfalls Wechselbegriffe, und in der Einigung dieser Trinität: Poesie, Natur, Romantik liegt Peter Altenbergs neues künstlerisches Programm.

Nämlich: wir nähern uns der Poesie genau in dem Maße, in dem wir uns der Natur nähern, und wir nähern uns der Romantik genau in dem Maße, in dem wir uns dem Leben nähern. Dies ist die Erkenntnis des romantischen Naturalismus. Die Romantiker alten Schlages waren mit der gegebenen Welt unzufrieden, denn sie schien ihnen nichts Poetisches zu enthalten. Darum bevölkerten sie sie mit allerlei Wesen und Ereignissen, die es nicht gibt. Der orthodoxe Naturalist dagegen brachte das Leben genau so, wie es ist, oder vielmehr scheinbar ist: er dichtete gleichsam mit der Lupe in der Hand. Aber das Leben ist für den naturalistischen oder, wie man ihn eigentlich nennen müßte, für den materialistischen Dichter nur zur Hälfte vorhanden, denn es ist voll von Wundern und Geheimnissen. Der „Naturalist“ brachte das Leben, aber er unterschlug das Märchen, das im Leben steckt. Der „Romantiker“ dagegen brachte zwar das Märchen, aber auf Kosten des Lebens. Daher kann man sagen, daß beide, Naturalismus und Romantik, zwei gleich unwahre Kunstrichtungen waren.

Der romantische Naturalist nun hebt diese beiden Gegensätze auf, indem er sie vereinigt. Für ihn ist die Welt weder ein fiktiver Zauberwald noch ein poesieloses Zellenagglomerat, sondern er zeigt, daß jener ausstudierte Apparat von Rittern, Elfen, Zauberern und Drachen im Leben wirklich vorhanden ist, nur viel phantastischer, mysteriöser und poesievoller. Er zeigt, daß jene alten sogenannten „Romantiker", die literarischen Romantiker, armselige Dilettanten waren, und zwar gerade in der Romantik.

Das Märchen der Realität

Die menschliche Phantasie war von jeher damit beschäftigt, sich allerlei Wundergeschichten auszudenken. In den Märchen, die jedes Volk besitzt und die sich alle so sonderbar gleichen, fliegt einer mit Fledermausflügeln durch die Luft oder er hat ein silbernes Horn, das unsichtbare Armeen herbeibläst, oder er steht im Banne einer Fee oder Hexe. Blicken wir aber in die Wirklichkeit, so bemerken wir, daß sie nicht so lächerlich plausible, rationalistische Dinge schafft, sondern sich viel gewagter, utopischer und unlogischer benimmt. Edison hat der Realität ganz andere Zaubermaschinen entlockt als die paar armseligen Fledermausflügel; Cäsar und Napoleon haben ganz andere magische Trompeten besessen als jenes bescheidene Silberhorn. Und wenn wir die geheimnisvolle Anziehungskraft beobachten, die von der Anmut einer schönen Frau ausgeht, so müssen wir sagen: es gibt in der Wirklichkeit einflußreichere Feen und gefährlichere Hexen als bei Grimm und Musäus. Ja wenn wir bloß das alltägliche Leben des einfachsten Menschen ein einziges Mal so zu sehen vermöchten, wie es sich wirklich abspielt, so müßten wir erkennen, daß jene erdichteten Märchen nichts sind als kindische, phantasiearme Geschichten, blasse und schwächliche Kopien jener

wunderbaren, viel unwahrscheinlicheren Märchen, die sich in jeder Minute überall ereignen. Sie glauben die Wirklichkeit zu übertrumpfen und bleiben in Wahrheit weit hinter der Wirklichkeit zurück. Das Leben der menschlichen Seele ist das tiefste und wunderbarste Märchen. Die Hexen, Elfen, Zauberer und Drachen sind ja wirklich da, nur inkognito. Dornröschen ist angeblich ein Phantasiegebilde. Aber es schläft ja wirklich, vielleicht schon im nächsten Nachbarhause, und der Prinz fährt eben um die Ecke. Und Undine existiert und Loreley und der Zauberer Merlin, sie sind alle vorhanden: man muß sie nur zu finden wissen; dazu ist eben der Dichter da.

Betrachten wir zum Beispiel die Skizze „Melusine“. Die Romantiker behaupteten, es habe einmal eine Waldquellnixe gegeben, die vom Grafen Raimund als Gattin heimgeführt wurde; aber bisweilen mußte sie in ihr ursprüngliches Element zurücktauchen, für eine Zeitlang wieder Waldquellnixe werden, um sich dann neugestärkt ins gewöhnliche Leben begeben zu können. Das ist nun nicht wahr. Aber wozu Waldquellnixen und Märchengrafen? Es gibt ja Verkäuferinnen in kleinen Konditoreien, die ebenso romantisch sind.

Also erstens hatte er sie wirklich aus Verhältnissen herausgehoben, aus Verhältnissen?! Keinerlei Ordnung gab es jedenfalls. Der war da. Und der war da. Und der war da. Und niemand war da. In nichts kannte sie sich mehr aus, hatte eine riesige Güte, eine süße Menschenfreundlichkeit, war ganz gerührt über das alles. Was tut man mir an?! Nichts Böses. Voll liebevoller Dinge ist die Welt. Man verstrickt sich. Die anderen sollen entwirren. Zu Duellen sollte es kommen. Zu Aussprachen. Einer soll ausbleiben. Alle. Nein. Ja. Wie wird es werden?! Man sollte soviel rechnen. Aber man ist viel zu träge. Wie ein Tier in der Sommerwärme. O wie gut. Raffe dich auf. Weshalb?! Wozu?! O Herr S., die wunderschönen Veilchen!? Danke vielmals.

So lebte sie.

Der Ernst des Lebens aber lautete: „Sie, Fräulein, was kosten diese Schokoladen mit Himbeerfüllung?!"

„Es geht nach Gewicht. Das Deka zehn Kreuzer, mein Herr."

So lebte sie.

Er aber hob sie heraus.

Bald sagte sie: „Du, diese Bilder sind merkwürdig im ‚Pan', hübsch und häßlich zugleich. Gott, dieses eine ‚Studio'-Heft hab ich so gern. Du, dieser Meunier, das ist die Arbeit! Die Arbeit. Die Arbeit. Die ganze Arbeit! Aber so die Arbeit!"

Sie genierte sich gar nicht, gab Urteile, wie wenn man sagte: „Hat es Konsequenzen?! Nun also. Es wird ja nicht gedruckt. Und Albert übrigens amüsiert es!"

Ja. Es war die Frau, die er geträumt hatte.

Schlechte fade Schriftsteller würden schreiben: „Manchmal jedoch, in seltenen Stunden, kam ein gewisser Zug von (von was weiß der Schriftsteller nie) auf ihr süßes Antlitz."

Nein, niemals kam ein gewisser Zug von dem, was der Schriftsteller nicht weiß, auf ihr Antlitz. Sie lernte einfach zu, ohne es zu wissen; wie der Magen verdaut, ohne sich Rechenschaft zu geben. Sie wuchs in eine zugleich einfachere und zugleich kompliziertere Welt von selbst hinein. Wunderbare Reisen machten sie zusammen. Sie war wunderschön. Und viele bedankten sich mit Blicken für das Kunstwerk, welches sie im Hotelsaale für nichts betrachten durften. Immer fühlte sie: „Gott, wie gütig ist Albert. Es scheinen sich viele Gefahren im Leben zu befinden. Aber sie trauen sich an mich einfach nicht heran. Die Ordnung verscheucht sie. Meine, unsere Ordnung."

Einmal sagte ein Philosoph über sie: „Sie hat verlangsamten Stoffwechsel. Alles ist gut geölt, geschmiert, eines faßt ins andere. Aber der Motor, das Zentrum der Bewegungsimpulse ist zu schwächlich. Mehret die latenten Spannkräfte!"

„Das verstehe ich nicht", sagte Albert gereizt. „Überhaupt, Sie, was wollen Sie damit sagen?!"

„Nichts. Schläft sie genug?"

„Ja."

„Und sonst — — — — alles in Ordnung?!"

„Ja."

Einmal sagte der Philosoph: „Nun, ein Krieg ist nichts Wünschenswertes. Dennoch reißt er vieles mit, erzeugt strudelnde Wirbel im Menschenmeere, schwemmt tote schwere Sachen weg, die die Wege verlegen. Marienbader Kur der Menschheitsträgheit. Man zählt die Leichen und weint. Wie angenehm ist es jedoch eigentlich, über Leichen zu weinen. Kriege sind gut. Feige Seelen, was schließt ihr Friedensverträge vor der Zeit?! Lasset hinwegschwemmen und sterben — — —! Was blickst du traurig der Scholle nach, die von dem

Sturzbach geschwemmt wird?! Aus der bewegten Kraft sprießt an anderem Orte eine Fichte hervor!"

„Schrecklich sind Philosophen", fühlte Albert. „Sie kennen die Details nicht und — — —."

Nein, mein Freund, aber das Wesentliche! Bismarck wußte All-Deutschland! Genug!

„Nun, heute habe ich Professor F. konsultiert. Glauben Sie, man wartet auf Sie?!"

Aber es fehlte ihr überhaupt gar nichts. Verlangsamter Stoffwechsel!? Gott, man kann doch nicht immer am Rade sitzen oder Berge kraxeln!? Übrigens, von Albert aus — — —. Die Welt und ihr Gerede waren ihm ziemlich gleichgiltig. Anna soll nur radeln und machen, was sie will.

Einmal sagte der Philosoph: „Ein liebevoller Blick ist soviel wert für den Stoffwechsel des Organismus als 100 Kilometer Radfahrt. Eine sanfte Handberührung jedoch ist einer Tournee bereits gleichzustellen durch Tirol, die Schweiz, Frankreich und Italien!"

Jemand erwiderte: „Sehen Sie, das sind die Gifte!"

Alberts Gattin verstand von dem allen einfach einen Schmarren. Sie sagte: „Immer streiten?! Geh, Albert, du fällst auf alles hinein."

Eines Abends brachte das Mädchen von „Cabos" die kleinen Bäckereien für ein Souper. Alberts Gattin kam mit ihr ins Gespräch. Es war ein wunderbar frisches Mädchen. Eine ungeheure Kontroverse begann wegen Haselnußcrêmefüllung mit Ananasglace. So etwas Geschmackloses habe es zu ihren Zeiten nicht gegeben. Erdbeer- oder Himbeerüberzug, wenn man schon will, gut. Aber Ananas?! Das ist ja fade. Wissen Sie, wofür man Ananasgeschmack nimmt?! Für Fondants. Nein, wissen Sie, was mein Höchstes war?! Die ‚Viktorias'. Der Prinz hat immer sagen lassen: ‚Ein Kilo „Viktoria" und das Fräulein Anna soll sie selbst bringen.' Aber das Fräulein Anna hat sie nie gebracht."

„Die ‚Viktorias'?! Die haben wir ja auch noch."

„Die ‚Viktorias'?! Haben Sie denn eine Idee, Fräulein, wie unsere ‚Viktorias' waren?! Teigig, ganz teigig, aber doch in Form. Da ist wirklich der Graf B. jeden Vormittag Punkt 11, aber Schlag 11, gekommen und ich habe ihm eingepackt, ohne zu fragen. Dann die ‚Régence'! Aber haben Sie denn eine Idee, wieviel ich von den ‚Régence' an einem Tag verkauft hab?! Einmal ist die Frau Baronin D. gekommen, hat gesagt: ‚Liebes Kind, ich brauche für heute Abend 500 Stück.' Frau Baronin, habe ich gesagt, und wenn Sie mir einen Tausender hinlegen, ich kann bis heute abend 7 Uhr nur 100 Stück liefern. So ist es bei uns zugegangen!"

Lange plauderten sie.



Ganz beschämt über den Geschäftsrückgang schlich das wunderbar frisch aussehende Mädchen von „Cabos“ von dannen.

Abends, beim Souper, sagte Albert: „Nun, meine Frau sieht aber heute wirklich famos aus. Keine Spur von —. Direkt verjüngt.“

Der Philosoph dachte: „Also auch du, Anna?! Wer ist der Glückliche, sage?! In welchen Armen fandest du Verjüngung?! Nie hätte ich dir die Courage zugemutet zu dieser Rosskur!“

Aber Alberts Gattin saß friedevoll da und brach langsam ein Petit Fourré auf, um zu sehen, was für süße Pasta darinnen sei.

Die Wertlosigkeit der Phantasie

In früherer Zeit war ein Dichter ein sonderbares Geschöpf: er trug eine braune Samtjoppe, ein schmucker Vollbart umrahmte seine durchgeistigten Züge — und dann setzte er sich an den Schreibtisch und „dichtete“, das heißt, er kombinierte allerlei mögliche und unmögliche Dinge, erfand Situationen und Konflikte und dachte sich eine Menge von Angelegenheiten aus, die nur in seinem Kopfe zusammengekommen waren. Aber der Dichter der Zukunft, der Dichter nach Peter Altenbergs Rezept, wird gar nicht „dichten“, er wird sogar viel weniger dichten als alle übrigen Menschen, aber gerade das wird ihn zum Dichter machen.

Denn was ist denn eigentlich jene vielgerühmte Phantasie, die früher das Privileg des Dichters war? Sie ist nichts als schlechte intellektuelle und künstlerische Erziehung. Sie ist die Subjektivität irgendeines Einzelorganismus, die sich ungebührlich vordrängt und uns verhindert, die Poesie der Natur und des Lebens voll zu erfassen. Und doch haben Natur und Leben zehntausendmal mehr Poesie und Phantasie als der größte Dichter. Ist die Poesie der Welt etwa im menschlichen Gehirn, dieser mehr oder minder schadhaften Begriffsrechenmaschine? Ganz im Gegenteil: gerade dort ist sie am wenigsten. Der vollkommenste Dichter ist der unpersönlichste, derjenige, der einen möglichst vollkommenen Aufnahms- und Durchgangsapparat für die Poesie der Natur und

des Lebens bildet, der der Poesie der Welt möglichst geringe Leitungswiderstände entgegensetzt. Ein Dichter ist ein Mensch, der Poesie empfangen und weitergeben kann, keineswegs ein Mensch, der Poesie macht. Um es in eine Formel zu bringen: der Grad seiner „Permeabilität für Weltpoesie" bezeichnet die Höhe seiner dichterischen Kapazität.

Selbsttätige Phantasie hingegen ist eine Gehirnkrankheit und eben so interessant, aber auch ebenso belanglos wie alle übrigen pathologischen Phänomene. Selbsttätige Phantasie ist überdies langweilig. Es gibt nur eine einzige amüsante Sache: die Wirklichkeit. Subjektive Poesien sind daher geradezu schädlich. Denn sie schieben das fade Ich vor die interessanten Objekte. Man vergleiche zum Beispiel einmal die Spiele, die die Menschen erfunden haben, mit den Spielen der Tiere. Jene sind langweilige Gehirnfunktionen, diese sind organische Produkte des Lebens. Man kann stundenlang zusehen, wenn junge Hunde oder irgend welche andere Tiere miteinander spielen, aber man muß schon ziemlich von Gott verlassen sein, um bei einer Partie Billard oder Skat stundenlang kiebitzen zu können.

Phantasie ist etwas für Kinder, Frauen und Naturvölker. Sie ist nichts als eine Folge lückenhafter Lebensbeobachtung, ungeordneten Denkens und defekter Wahrheitsliebe. Wirkliche Phantasie hat die photographische Platte, das Mikroskop, das Fernrohr, der Röntgenapparat. Diese Instrumente sind gar nicht „produktiv", und dennoch haben sie unserem Vorstellungsleben mehr neues Assoziationskapital zugeführt als alle „Phantasieschöpfungen" der ganzen Weltliteratur. Und warum? Einfach deshalb, weil sie bessere Organe hatten, schärfere, subtilere, genauere, unphantastischere. Und ganz ebenso steht

es mit der geistigen Arbeit des Menschen. Einen genialen Menschen nennen wir den, der für uns dieselbe Bedeutung hat wie ein physikalischer Apparat. Das Genie braucht keine Phantasie, es braucht nur Augen. Die Augen des Genies sind ein neues optisches Instrument mit bis dahin unerhörten Vervollkommnungen und Verfeinerungen, das zerlegt und zusammengesetzt, aber natürlich nur mit objektiven Strahlen arbeitet, die von draußen kommen. Das Genie hat gar nichts „aus sich". Was einer „aus sich" hat, ist Spiegelfechterei oder Selbstbetrug.

Blaue Blume und Kornblume

Peter Altenberg knüpft unmittelbar an die romantische Schule an, aber er macht den großen Schritt des Naturalisten über sie hinaus. Er lebt vollkommen im romantischen Ideen- und Vorstellungskreis; seine Frauenverehrung, sein entwicklungstheoretischer Idealismus, sein künstlerischer Aristokratismus, sein Eklektizismus, das sind alles romantische Elemente. Aber während jene ihre Ideale vom Himmel herabholten und nur hier und dort halb widerstrebend die Erde streiften, läßt Peter Altenberg seinen romantischen Idealismus aus der brutalen, nackten Wirklichkeit hervorwachsen. Man könnte ihn daher einen induktiven Romantiker nennen. Die alten Romantiker suchten die blaue Blume und fanden sie nicht, was ganz natürlich war, denn sie existierte nur in ihrem Gehirn. Aber Peter Altenberg, der Neuromantiker, hat sie gefunden: für ihn ist nämlich jede Kornblume eine romantische „blaue Blume" und jedes natürlichste, trivialste Erlebnis des Alltags das poetischeste, phantastischeste Märchen.

Dies sind die großen künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten, die in Peter Altenbergs Büchern stecken. Das Wort „Märchen des Lebens" wird vielleicht einmal eine große Dichterparole werden wie seinerzeit jene

„blaue Blume". Ein einsamer verschneiter Baum, von einem Künstler photographiert, wird vielleicht einmal mehr gelten als das wunderbarste gemalte Stilleben. Der Wunschzettel eines kleinen Jungen vor Weihnachten, die trockene Gerichtssaalnotiz einer Tageszeitung, der sachliche Bericht eines Gelehrten über beobachtete Naturwunder, das dumme Tagebuch eines Backfisches, der unorthographische Brief eines Dienstmädchens, diese und ähnliche Dinge, von einem Dichter festgehalten, werden vielleicht einmal als die einzigen echten Dichtungen gelten. Und wenn jemand einwenden sollte, daß nach dieser Auffassung die Dichter ja ganz überflüssig wären, denn alle diese Dinge seien ja schon da, so ist ihm zu erwidern: Im Gegenteil! Die Dichter werden nötiger und wichtiger sein als zuvor, nämlich als Entdecker dieser Dinge, für die nur sie Augen, Ohren und Nerven haben. Aber als Entdecker, nicht als Erfinder. Das armselige „Erfinden" werden sie den Hysterischen, den Blaustrümpfen und den Dichterlingen überlassen.

Vom Dichter zum Reformator

Es ist in der geistigen Struktur Peter Altenbergs begründet, daß er keine Entwicklung hat und haben kann, so wenig wie ein Kristall. Seine Form ist seine Form. Und er kann höchstens wachsen wie ein Kristall, durch Apposition: indem er sich bloß vermehrt, aber nicht verändert. Er begann erst spät, aber er begann dann sogleich mit relativen Vollkommenheiten, mit Dingen, von denen man vielleicht wünschen könnte, er hätte sie anders gemacht, oder auch: er hätte sie gar nicht gemacht, aber gewiß nicht: er hätte sie besser gemacht; denn sie sind in ihrer Art absolut perfekt, keiner Korrektur und Verbesserung fähig. Und jeden seiner neuen Bände füllte er mit neuen Mengen dieser unverbesserlichen Unvollkommenheiten, die den früheren ganz genau glichen und doch auch wieder nicht glichen, wie eben die verschiedenen Aspekte ein und derselben Sache dasselbe sind und doch niemals dasselbe. Aber von einer Entwicklung konnte naturgemäß keine Rede sein.

Eines Tages hat er aber doch eine gehabt.

Es ist die Entwicklung, die in jedem begabten Organismus gewissermaßen präformiert ist: die Entwicklung vom Dichter zum Denker, vom Empiriker zum Idealisten, vom Gestalter des Lebens zum Lehrer des Lebens.

Bisweilen könnte es scheinen, als hätten die Dichter wirklich vor allen anderen Lebewesen das Privileg voraus, daß sie keinem augenfälligen Zwecke dienen müssen. Sie werden von vielen für Luxusgeschöpfe gehalten, die nur dazu da sind, um das Farbenkapital der Welt zu vermehren und Spaß zu bereiten. Manche glauben sogar, einem Kunstwerk eine Ehre zu erweisen, wenn sie behaupten, es sei nichts als der majestätische Abglanz irgendeiner überirdischen Schönheit. In Wahrheit degradieren

sie damit die höchste menschliche Betätigung zu einer Spielerei verträumter Kinder.

Allerdings befindet sich der Künstler im Anfang zumeist selber in einem solchen Irrtum. Die Gabe, Dinge zu erblicken, ist in ihm so ungewöhnlich reich und mächtig entwickelt, daß es ihm leicht erscheinen mag, sie sei Selbstzweck; so daß der Trieb, Eindrücke zu sammeln, eine Zeitlang in ihm überwiegt und fast zur Marotte wird, wie die Tätigkeit jedes Sammlers. Aber es kommt eines Tages der Moment, wo die Frage an ihn herantritt: Wozu das alles? Sind wir in der Tat nur Hanswürste und Staatmacher? Sind wir nichts weiter als Tapezierer, Hofnarren und Vergnügungsarrangeure der Menschheit? Alles hat einen Zweck. Und gerade wir nicht, die relativ am besten ausgestatteten Denk- und Empfindungsapparate?

In diesem Augenblicke wird dem Dichter klar, daß er eine Idee vertritt und unbewußt von allem Anfang an vertreten hat, daß er die Verkörperung eines bestimmten Naturgedankens, einer bestimmten Weltabsicht ist: der Empiriker wird zum Idealisten, der Gestalter zum Lehrer und Reformator. Auch der Dichter ist ein teleologisches Phänomen, auch er hat seine zweckmäßige Stellung in der Ökonomie des Naturganzen. Von hier aus läßt sich überhaupt erst seine ganze Energetik begreifen, hier ist der Mittelpunkt seines Wesens zu suchen, sein Lebensherd, von dem aus alles in Wärme und Bewegung erhalten wird. Es wäre höchst mißverständlich, wenn man sagen wollte: dies sei ein „Teil" seiner Natur, eine „Seite" seiner Begabung; dies ist vielmehr seine innerste Natur selbst, sein eigentliches Geheimnis und die Quelle aller seiner Begabungen. „Die Trennung von Philosoph und Dichter ist Zeichen einer Krankheit und krankhaften Konstitution", sagt Novalis. Diese beiden Funktionen

lassen sich nicht trennen, denn sie sind Funktionen eines und desselben Organismus; wären sie getrennt, so wäre dies ebenso pathologisch, wie wenn in einem Körper die Funktionen der Lunge und des Herzens sich gesondert vollzögen.

Die Gabe zu sehen und das Bedürfnis, Gesehenes mitzuteilen, ist die Wurzel beider Tätigkeiten: der gestaltenden und der reformatorischen, die zusammen den Dichter ausmachen. Er erblickt allerlei Dinge: Dinge, die ihm wesentlich, aber bisher nicht genügend beachtet erscheinen oder Dinge, die ihm falsch beachtet erscheinen, oder Dinge, die ihm überhaupt falsch erscheinen. Er allein versteht das alles aufzufinden, und er allein versteht diese Funde weiterzugeben. Dies nennt man Dichten. Und es ist ein recht oberflächlicher Unterschied, ob er einmal neue Schönheiten weitergibt oder ein andermal neue Wahrheiten.

Der Fluch der Verschwiegenheit

Wir sagten vorhin, alle Menschen seien Dichter, aber sie seien es nur in seltenen Augenblicken, die ihrer Erinnerung sehr bald wieder entschwinden. Nun, ebenso ist jeder Mensch Denker, Lehrer und Reformator, aber ebenfalls viel zu selten und von zu schlechtem Gedächtnis. Die Welt wimmelt von solchen vergeßlichen Menschheitsverbesserern. Aber es fehlt ihnen die geistige Kontinuität, die logische Zähigkeit und vor allem der Mut. Die meisten Menschen schämen sich origineller Beobachtungen, sie halten sie für eine Art Vergehen gegen die Sittlichkeit. Fast jeder Mensch könnte den übrigen nützen: durch die Feststellung irgendeiner neuen Tatsache, die nur er kennt, die Richtigstellung irgendeines Irrtums, den nur er durchschaut, die Lösung irgendeines Rätsels, das nur er versteht. Aber er vergräbt diese Dinge in Schweigen, falscher Scham und bornierter Diskretion. Er hält diese Dinge für

Privatangelegenheiten, mit denen man Unbeteiligte nicht behelligen dürfe. Aber es gibt keine Privatangelegenheiten. Keine Wahrheit ist eine Privatangelegenheit, niemand hat das Recht, sie dazu zu machen. Keine menschliche Beziehung verdient in Schweigen erstickt zu werden, und wenn sie in die finsteren und verborgenen Abgründe der menschlichen Seele hinunterreicht, — gerade dann verdient sie es am meisten, ans Licht gebracht, von allen betrachtet, studiert, verstanden, aufgehellt zu werden. Die Menschen beklagen, daß das Seelenleben eine so dunkle, verwickelte, niemandem verständliche Sache ist, aber es wäre längst eine klare, einfache, jedermann vertraute Sache, wenn eben jene Menschen, die sich beklagen, nicht in so feiger und alberner Diskretion dahinleben wollten. Diskret sein heißt: die Entwicklung der Wahrheit aufhalten, Stücke der großen allgemeinen Realität, die zu kennen jeder Lebende das Recht hat, perfid eskamotieren. Der Philister hat immer ein schlechtes Gewissen. Das allein aber ist das Schlechte an ihm. Gibt es denn auf der ganzen Welt etwas Schlechtes? In dem Augenblick, als man darüber spricht, ehrlich spricht, ist es fast schon gut, ist es aus einer häßlichen Verirrung eine wertvolle Lebenswahrheit geworden, an der die anderen lernen können.

Der Dichter allein kennt diese falschen Rücksichten nicht. Er spricht unbekümmert alle Beobachtungen und Entdeckungen aus, die er gemacht hat, ohne ängstlich zu erwägen, ob dies anderen und ihm selbst peinlich und unangenehm sein könnte. Er dekouvriert. Ohne Schamgefühl. Nach rechts und links. Nach allen Seiten. Sich, die Mitmenschen, alle toten und lebendigen Dinge, mit denen er zusammentrifft. Er erörtert Fragen, über die die Menschen niemals zu sprechen pflegen, wie

wenn sie einen geheimen Kontrakt geschlossen hätten, diese Dinge ein für allemal nicht zu berühren. Er aber bricht diesen Kontrakt, belästigt jedermann und führt lärmende, exaltierte Reden, die niemand von ihm verlangt hat.

Kein echter Dichter will ein bloßer Dekorateur sein, der einige mehr oder minder überflüssige Draperien am Leben anbringt, um es zu „verschönern". Er will das Leben gar nicht schöner machen; er will es sinnvoller, höher und tiefer machen, dann wird es schon ganz von selber schöner sein. Er ist der Innenarchitekt der Menschheit, und wie ein guter Innenarchitekt geht er zunächst nicht aufs Gefällige und Glänzende, auf die Dinge, die bloß Staat machen, sondern aufs Nützliche und Praktische. Er will unser Dasein nach innen komfortabler machen. Dies geht nur auf einem einzigen Wege: indem wir unsere Erkenntnisse bereichern und vervollkommnen. Er will uns klüger, reifer, gewappneter, lebenstüchtiger machen, auf jede nur irgend erdenkliche Weise. Und hier wiederum ist ihm allerdings nichts zu unwichtig oder zu prosaisch. Er forscht heute nach den geheimnisvollsten Untergründen der menschlichen Seele und den tiefsten Verstrickungen des irdischen Schicksals, aber morgen fragt er vielleicht: „Welche Eigenschaften muß eine gute Schreibfeder besitzen? Wie muß eine Zahnbürste beschaffen sein ? Breit und weich oder schmal und hart? Welche Fußbekleidung ist die beste? Ist es nützlicher, Tee in Milch zu kochen oder in heißem Wasser? Und welche Methode des Purgierens ist die empfehlenswerteste?"

Talent ist Universalität

Das Publikum verträgt nun nichts weniger als ein solches „Abspringen vom Thema". Wir kommen heutzutage mit Gehirnen zur Welt, die gleichsam schon ge-

fächert sind. Wir vermögen uns nicht vorzustellen, daß ein Mensch mehr als eine Sache kann. Wir kleben jedem eine bestimmte Etikette auf und sind erstaunt, mißtrauisch, beleidigt, wenn er sich nicht an diese Etikette hält.

Dies ist aber die völlige Umkehrung des wahren Tatbestandes. Man kann mit mäßiger Übertreibung sagen: ein Mensch kann entweder alles, oder er kann gar nichts. Die sogenannte Spezialbegabung ist eine Täuschung, die dadurch erweckt wird, daß jeder tüchtige Mensch sich ja tatsächlich zumeist auf eine besondere Tätigkeit konzentriert; aber das tut er nicht deshalb, weil er die anderen Tätigkeiten nicht ebensogut beherrschen könnte, sondern weil es nun einmal nicht möglich ist, gleichzeitig mehrere verschiedene Arbeiten gut auszuführen. Wir nennen daher ganz zutreffend einen Menschen, der eine Sache nur flüchtig und nebenher, „zum Spaß" betreibt, einen Dilettanten. Das Dilettantische an ihm ist aber nicht etwa der Mangel an irgendeiner Begabung, sondern der Mangel an gründlichen Kenntnissen und Vorbereitungen, an Arbeit und Ernst. Kein Mensch, der an einer Aufgabe wirklich arbeitet, ist ein Dilettant.

Nun ist aber damit nicht gesagt, daß zu jeder Sache die Arbeit eines ganzen Lebens gehört. Wir bemerken daher in wirklich kultivierten Zeiten bei sämtlichen begabten Menschen die größte Vielseitigkeit. Sie beschäftigten sich mit allem und konnten auch alles. In Griechenland war ein Mensch, der für hervorragend gelten wollte, genötigt, in nahezu allem hervorzustechen: als Musiker und Rhetor ebensogut wie als Feldherr und Ringkämpfer. Der Spezialist wurde von den Hellenen geradezu verachtet: er galt als „Banause". Und vollends in der Renaissance war Begabung, *virtù* einfach dasselbe wie

Vielseitigkeit. Ein begabter Mensch war damals ein Mensch, der so ziemlich alle Gebiete beherrschte, auf denen sich Begabung zeigen läßt. Nur in entarteten Kulturen taucht der Spezialist auf.

Am allerungereimtesten aber ist es, vom Schriftsteller Spezialisierung zu verlangen, denn es liegt im innersten Wesen dieses Berufs, daß er sich auf alles erstreckt. In der „Blütezeit" der deutschen Literatur, vor etwa hundert Jahren, war das auch so. Nicht nur Goethe und Schiller, sondern auch die Romantiker und fast alle namhaften Schriftsteller der Zeit waren höchst umfassende Persönlichkeiten. Sie waren alles. Sie waren Dramatiker, Gelehrte, daneben Journalisten, Universitätsdozenten, Übersetzer, Regisseure, kurz sie beherrschten alles, was irgendwie mit Kunst und Wissenschaft zu tun hatte. Sie schrieben Abhandlungen über philosophische, historische, philologische, theologische Themen; dazwischen sezierten und botanisierten sie oder untersuchten archäologische Funde; am nächsten Tage wieder machten sie ein lyrisches Gedicht oder inszenierten ein Theaterstück und spielten, wenn es sein mußte, selber mit; dann wieder gaben sie eine Zeitung heraus oder hielten eine politische Rede. Ein Literat war in der damaligen Zeit wirklich ein Mensch, der das ganze, große Gebiet umfaßte, das man „Literatur" zu nennen pflegt, worin so ziemlich alles eingeschlossen liegt, was es an menschlichen Geistesbetätigungen gibt. Heutzutage ist ein Literat ein Mensch, der sein Gehirn auf eine ganz bestimmte Sache mühsam dressiert hat: zum Beispiel auf Lyrik oder Novellistik oder Essays oder Theaterstücke ernsten Inhalts oder Theaterstücke heitern Inhalts, und der seine ganze Zeit nur auf diese Tätigkeit verwendet, ohne sich um das übrige Leben zu kümmern. Wenn heute zwei Schriftsteller

zusammentreffen, so unterhalten sie sich sicher zunächst von den allerinternsten Fragen ihres Fachs; aber Goethe und Schiller sprachen bei ihrer ersten Annäherung nicht vom Theater, sondern von der „Urpflanze“.

Nun ist es gar kein Zweifel, daß gerade in der Vielseitigkeit und der Fähigkeit, alles zu begreifen, die Bedeutung des Schriftstellers liegt. Der Schriftsteller hat die große Aufgabe, zu verbinden und zu vermitteln, er hat die Brücken herzustellen zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Philosophie und Religion, zwischen Ausland und Inland, zwischen Theorie und Praxis, und um das zu können, muß er zu allen diesen Dingen eine persönliche Beziehung haben. Er hat, alles in allem zusammengefaßt, die große Aufgabe, dem Publikum das Leben zu erklären: er ist der große Agent zwischen Leben und Publikum; und ein Agent muß ein wohlinformiertes, routiniertes, anpassungsfähiges Geschöpf sein.

Seine Begabung ist im Grunde nur eine einzige, die aber alle anderen in sich faßt: Verständnis. Ein Sonderverständnis gibt es aber nicht. Entweder man hat zu allem Zugänge infolge seines überlegenen Kopfes, seiner schärferen Augen, seines präziser arbeitenden Gehirnes, seiner beweglicheren Assoziationsfähigkeit, — oder aber man besitzt diese Eigenschaften nicht: und dann hat man zu nichts einen Zugang. Die Fähigkeiten eines Schriftstellers sind von den Fähigkeiten, die ein Arzt, ein Richter, ein Geistlicher oder ein Diplomat benötigt, nicht verschieden. Nichts würde den Schriftsteller verhindern, ein ausgezeichneter Detektiv oder Schullehrer zu werden, nichts als die Tatsache, daß alle diese Berufe ihm zu eng sind, denn er hat alle zusammen auszufüllen, er ist der Arzt, Detektiv, Schullehrer und Diplomat der ganzen Menschheit.

„Prodromos“

Weil aber die Menschen sich nun einmal mit dieser Tatsache der Universalität des Schriftstellers absolut nicht befreunden wollen, so herrschte ziemliche Erbitterung, als Peter Altenberg es wagte, ein Buch namens „Prodromos“ herauzugeben, das allerlei sonderbare theoretische und praktische Erörterungen über Lebenskunst, Hygiene und Diätetik, aber fast gar keine „Skizzen“ enthielt. Man hatte gerade langsam angefangen, sich an die Mängel und Absonderlichkeiten seiner poetischen Produkte zu gewöhnen, und nun überraschte er aufs neue durch einen Einbruch in philosophisches und medizinisches Gebiet, in dem er offenbar noch weniger heimatberechtigt war als im Reiche der Dichtkunst. Man hatte sich schließlich damit abgefunden, in ihm einen Dichter zu sehen, allerdings einen mit Gänsefüßchen, aber daß er nun auch noch in diesen Dingen mitreden wollte, ging zu weit. Selbst seine Verehrer waren enttäuscht.

Es muß nun allerdings zugegeben werden, daß das Buch Eigenschaften besitzt, die nicht dazu angetan sind, es für weite Kreise genießbar zu machen. Zunächst ist die Tonart nicht für jedermann ohrgerecht. Es ist etwas gewollt Hieratisches im Faltenwurf der Rede, ein fortwährendes Überschreien, Übersteigern, Plakatieren. Peter Altenberg hat das selbst erkannt. Er sagt einmal mit jener Selbstironie, die einer seiner liebenswürdigsten Züge ist: „Altenbergs salbungsvoller Ton stört mir oft das Vergnügen an seinen Körnchen von Wahrheiten.“

Aber schließlich ist das die Form, in der alle begeisterten Empfindungen sich äußern. Die Mutterliebe, der Patriotismus, die Religiosität, der Geschlechtstrieb, kurz alle Liebe ist in ihrem Ausdruck übertrieben, hyperbolisch, pathetisch; man könnte sagen: alle wirklich lebendigen

Gefühle haben Überlebensgröße. Und dieses Buch ist von der Liebe diktiert: von der Liebe zu gewissen Erkenntnissen, die der Dichter immer und immer wieder herausstößt und jeder Mutter, jedem Arzt, jedem Straßenpassanten in die Ohren schreien möchte, und von der Liebe zur Menschheit, die er auf seine Weise vorwärts bringen und in glücklichere Lebensbedingungen führen möchte. Dieser leidenschaftliche Idealismus ist es ja überhaupt, der allen Schriften Peter Altenbergs ihre tiefere Bedeutung verleiht. Daß er ein interessanter und origineller Schriftsteller ist, das wäre wohl das unpassendste Lob, das man ihm erteilen könnte. Er wird es wohl sein, aber wir wollen danach gar nicht fragen, denn er ist zu gut für diese Frage. Allmählich scheint sich doch endlich die Anschauung durchzusetzen, daß Talent allein nicht den Schriftsteller macht. Talent haben ja heutzutage fast alle, die öffentlich die Feder führen: der eine ein bißchen mehr, der andere ein bißchen weniger. Aber darauf kommt es gar nicht an, sondern allein darauf, ob einer etwas zu sagen hat, ob er etwas sagen *muß*, ob er irgend etwas in seinem Herzen trägt, das gebieterisch nach außen drängt. Es ist solchen Menschen nicht gegeben, objektiv und sachlich zu reden. Sie müssen die Dinge auf die Spitze treiben und können nur herausschreien, was sie zu sagen haben.

Aber die Lektüre des Buches wird auch durch gewisse formelle Gebrechen erschwert. Es ist mangelhaft disponiert, oder vielmehr: es ist gar nicht disponiert. Es ist eine unsortierte Sammlung von Aphorismen, Parabeln, Epigrammen und Lehrsätzen, ein bloßes Gemenge von allerlei Gedanken, die keine organische Verbindung miteinander eingegangen haben, und nicht einmal ein homogenes Gemenge, denn in die Masse von didaktischen

Betrachtungen finden sich wiederum kleine Anekdoten und Porträts eingesprengt, oder plötzliche Interjektionen von einem Satz, und dazwischen wieder eine nüchterne Geschäftsadresse. Auch wird vom Prinzip des Empedokles „*δὶς καὶ τρὶς τὸ καλόν*“ ein etwas weitgehender Gebrauch gemacht, denn vieles findet sich vier-, fünf- und sechsmal, und zwar in wörtlich derselben Fassung. Das Ganze liest sich wie ein schlecht edierter Nachlaß. Es ist sicherlich in der äußeren Form das schwächste von Peter Altenbergs Büchern. Aber es kann bisweilen einmal der Fall eintreten, daß einem Künstler der Inhalt so wichtig wird, daß er darüber jede Form vergißt, oder daß ein Inhalt in ihm so stark ist, daß er jede Form sprengt. Und schließlich: die „Gedanken“ Pascals, die „Reflexionen“ Vauvenargues', die „Tagebücher“ Hebbels, die „Fragmente“ des Novalis: alle diese Werke sind auch nicht komponiert, und doch enthalten sie eine vollständige Weltanschauung. Und könnten wir uns die Schriften eines Lichtenberg überhaupt geordnet vorstellen? „Könnte ich alles“, sagt dieser einmal, „was ich zusammengedacht habe, so sagen, wie es mir ist, nicht getrennt, so würde es gewiß den Beifall der Welt erhalten. Wenn ich doch Kanäle in meinem Kopfe ziehen könnte, um den inländischen Handel zwischen meinem Gedankenvorrate zu befördern!“ Aber das konnte er eben nicht, er konnte alles nur so sagen, „wie es ihm war“, er konnte eben darum Getrenntes nicht ungetrennt empfinden und nicht künstliche Kanäle zwischen Gedanken herstellen, die nicht von Natur aus verbunden waren; er konnte die Dinge nur so denken, wie sie in seinem Kopfe lagen. Zum Systematiker war er zu ehrlich. Jene Arbeit des Zurechtmachens und Verschleifens, die jeder Systembildung zugrundeliegt, verstand er nicht. Hier stand ein

unendlicher Geist der unendlichen Natur gegenüber, und er begnügte sich damit, sie in ihrer Fülle in sich einströmen zu lassen. Peter Altenberg kann sich daher auf sehr namhafte Vorfahren berufen, wenn er sagt: „Erkenntnisse in ein System bringen ist, einige wenige lebensfähige Wahrheiten in einem toten Meer von Lüge ertränken wollen!“

Wir müssen indes trotzdem den Versuch machen, diese Gedanken zwar nicht gerade in ein System zu bringen, aber doch ein wenig übersichtlicher zu gruppieren und auf ihren Zusammenhang zu prüfen.

Die Wunder der Physis

Es findet sich in „Prodromos“ irgendwo, mitten im Buche, ein Satz, den wir als das Motto des Ganzen bezeichnen können. Er lautet: „Mein Buch: ein erster Versuch einer physiologischen Romantik.“ Dies ist im Grunde nichts anderes als das Prinzip des romantischen Naturalismus, ins Philosophische gewendet. Unter philosophischem Naturalismus kann man ganz allgemein jene Richtung verstehen, die die Welt und ihre Erscheinungen aus rein natürlichen Prinzipien und Zusammenhängen zu erklären versucht, worin sie sich mit dem Empirismus und dem Rationalismus im gleichen Maße berührt. Scheinbar gibt es nun auch hier keine Brücke zwischen naturalistischen und romantischen Systemen, und in der Tat sehen wir fast immer beide Richtungen in feindlichem Gegensatz. Indes hatte sich in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts dieser Gegensatz so zugespitzt, daß vorausblickende Köpfe auf die Möglichkeit einer Vereinigung aufmerksam werden mußten. Gerade die ungeheuren Fortschritte der exakten Naturforschung mußten einer solchen Versöhnung günstig sein; je weiter man in der gründlichen und strengwissen-

schaftlichen Erkenntnis der Natur fortschritt, desto mehr mußte man sich wieder dem Idealismus nähern. Denn die Natur erklären heißt sie wunderbar finden. Jede in die Tiefe gehende Erklärung ist ja nichts anderes als die Feststellung eines Wunders. Und man könnte fast sagen: die Kultur einer Zeit läßt sich an der Zahl der Wunder messen, die sie exakt nachzuweisen vermochte.

Der Materialismus hatte gesagt: alle sogenannten Wunder lassen sich mechanisch erklären, oder, auf den Menschen angewendet: alle Wundertaten lassen sich physiologisch erklären. Peter Altenberg kehrt den Satz um: alles Physiologische läßt sich nur als Wunder auslegen, die mysteriösen Leistungen des menschlichen Organismus sind das größte Wunder, das es gibt.

Hieraus könnte man eine wichtige Schlußfolgerung ziehen. Wenn alles Physische etwas Wunderbares und Mysteriöses ist, dann ist es auch etwas Geistiges; dann sind „Physis“ und „Geist“ nur zwei falsche Worte, zwei unklare und unzutreffende Bezeichnungen für ein Drittes, das unaussprechlich, unbegreiflich und doch das einzige Wirkliche ist. Hier stehen wir an der Schwelle einer Erkenntnis; aber zugleich auch an ihrer Grenze. Und das ist ganz am Platze. Denn Erkenntnisse sind nichts anderes als Grenzwerte. Der Grenzbegriff heißt hier das Wunder. Und deshalb können wir jetzt mit ruhigem Gewissen sagen: eine Erkenntnis ist nur soweit Erkenntnis, als sie mystisch ist.

Daß eine solche Anschauung immer noch auf Bedenken stößt, daran ist die falsche Mystik schuld. Die echte Mystik ist nicht der Gegensatz der Logik, sie ist sogar der Triumph der Logik; denn sie ist nichts als eine höhere Logik, in der die niedere enthalten ist. Wie sich die Infinitesimalrechnung zur niederen, gewöhnlichen

Mathematik des Tages verhält, so verhält sich die Mystik zur niederen, gewöhnlichen Logik des Tages.

Novalis und der Panmagismus

Es ist sonderbar zu denken, daß vor etwa hundert Jahren ein anderer „Vorläufer" in ebenso unvollkommener Weise denselben Versuch gemacht hat. Es ist Novalis mit seinem „magischen Idealismus". Der Name ist unter dem Einfluß der eigensinnigen Terminologie Fichtes entstanden, die damals gebräuchlich war: einfacher könnten wir diese Weltanschauung vielleicht als Panmagismus bezeichnen, in der Art, wie man Hegels System Panlogismus genannt hat. Denn diese Philosophie sieht überall Wunder und will alles wunderbar erklärt wissen, wobei Novalis freilich unter Wunder und Magie nicht dasselbe versteht wie die Zauberkünstler, die seine Zeit in so lebhafte Aufregung versetzt haben. Das Wunder, das überall schlummert und dessen Kraft, richtig genützt, alles vermag, ist für Novalis der Geist, wo und in welcher Form immer er auftritt. Der Geist ist seiner Natur nach schrankenlos, und es gibt daher keine bestimmten Grenzen seiner Machtmöglichkeiten. Wenn wir heute mit der Hilfe unseres Geistes imstande sind, gewisse Gliedmaßen zu dirigieren, so liegt es nur an uns, ob wir auch einmal fähig sein werden, alle Teile unseres Körpers, die ganze Welt willkürlich in Bewegung zu setzen: dies ist eine der Grundthesen des magischen Idealismus. In den epochemachenden Leistungen des neunzehnten Jahrhunderts, die die Vertreter der „naturwissenschaftlichen Weltanschauung" als die Hauptstützen ihrer Lehre anführen, hätte Novalis die vollgültigsten und bedeutsamsten Belege für seine Weltansicht erblickt. Man kann dieselbe Sache in der Tiefe und in der Fläche sehen. Die Beherrschung des Erdballs durch Telegraphie, Telephon und Dampfrad, die Fixierung des Menschen durch



Photographie, Phonograph und Kinematograph, die Fortschritte in der Chemie und Medizin, die Erfolge der preußischen Politik und Strategik: das alles sind Tatsachen, die in der Richtung des magischen Idealismus liegen. Die Zeiten der Wunder und des Mystizismus sind nicht vorbei, sie heben erst an. Was aber Novalis unter Mystizismus verstand, das erhellt ein schöner Ausspruch aus seinen Fragmenten: „Alles Auserwählte bezieht auf Mystizismus. Wenn alle Menschen ein paar Liebende wären, so fiele der Unterschied zwischen Mystizismus und Nichtmystizismus weg."

Altruismus aus Klugheit

Auf diesem Grundaxiom, daß alles Physiologische seelischer Natur ist, baut nun Peter Altenberg seine Lebensphilosophie auf. Alles Physische ist nur in dem Maße lebenfördernd, als es sich in Seelisches umzusetzen vermag, und daher ist die beste Hygiene des Körpers die Vergeisterung aller Empfindungen. Zum Beispiel des Geschlechtstriebs:

„Ich kann auch ‚ohne Liebe' genießen", sagte der Idiot.
Mit sechzig Jahren bekam er ein schweres Magenleiden.
„Er hat zu viel gelebt — — —", sagte man.
Ich glaube, zu wenig!

„Ich halte meine eigenen Seelentätigkeiten nicht mehr aus", sagte der Schwächling des Lebens und ging ins Bordell, sie herabzumindern — — —.

Einen Menschen erziehen heißt seine sexuellen Dinge in seelische Angelegenheiten umwandeln können! Die Rückumwandlung geschieht dann von selbst.

Ein Weltenbankhaus seiner selbst sein!

Ein Vanderbilt seiner Lebenskräfte.

Vor allem: warte auf die, um die du Tag und Nacht tief besorgt sein könntest, wie eine Mama um ihr zartes Baby. Nur von seelischen Tätigkeiten kommen dir unerschöpfliche Kräfte. Aus den inneren Tätigkeiten der Sehnsucht und der zärtlichen Besorgnis!

Wehe dem, der „liebelos" sich ausgibt! Nichts kommt ihm zurück von seinen gespendeten Kräften!

Er züchtet sich seine künftige Stoffwechselerkrankung, diese schreckliche Abrechnung!

Das Sexuelle soll nur die „letzte unentrinnbare Auslösung ungeheurer aufgesammelter seelischer Lebensspannkräfte sein". Denn der wesentlichste Grundsatz aller Hygiene ist „Akkumulation von Lebensenergien". Eine geniale Organisation muß eine riesige Summe von treibender Kraft in sich aufspeichern können, ohne Schutzventile öffnen zu müssen. „Beethoven konnte sich nur in Symphonien erlösen! Es stand ihm eben kein anderes Mittel zu Gebote!"

Die beste Seelendiätetik aber ist der Altruismus.

„Hat mein Hund schon sein Essen bekommen?!?
Hat mein Kanarienvogel schon frischen Sand?!?
Hat mein Rosenstock schon Sonnenlicht und frisches Wasser?!?
Ich bin beschäftigt, Gott sei Dank! Und zwar in Liebe — — —."
„Sie sollten aber auch an sich selbst denken, Fräulein — — —!"
„Das tue ich ja. Ebendeshalb denke ich ja nie an mich selbst — —."

Diesen wohlverstandenen Egoismus nennt Peter Altenberg das „Geschäft der Selbstlosigkeit".

Das Bewußtsein seiner eigenen Selbstlosigkeiten gibt mehr Lebenskraft als die Befriedigung seines Egoismus! Das ist doch keine „gepredigte Religion"; das ist doch nur ein Geschäft, das man „mit sich selbst macht", auf seiner eigenen „Lebensbörse". Es ist doch das rentabelste, das sicherste! Das einzige!!! Schütze einen Maikäfer vor dem Zertretenwerden! Und du wirst mehr Lebenskraft davon gewonnen haben, als er, der vor dem Tode stand!!! Ihn erretten, heißt dich selbst erretten!

„Ich habe gesät und geerntet zugleich", dachte ein Mann, als er einem armen Kinde auf der Straße einen mechanischen Blechhampelmann kaufte. „Ich habe fast ein Wuchergeschäft gemacht nur mit einer Krone 50!"

Und in der Tat: liegt nicht hierin die einzige Möglichkeit einer ethischen Höherentwicklung und einer Versöhnung des Christentums mit dem modernen Wirklichkeitssinn? Es ist unwiderleglich, daß immer nur durch Idealismus der Fortschritt der Menschheit und der Einzelnen bedeutende Förderungen erfahren hat, und daß der durch keinerlei niedere Zweckideen getrübte Enthusias-

mus das einzig wirksame Werkzeug zur Erreichung alles Großen ist. Altruismus aus Klugheit, Idealismus aus Eigennutz: — das ist vielleicht die Formel für eine kommende Ethik. Eines Tages wird man vermutlich einsehen, daß Jesus ganz einfach der klügste Mensch war, der je gelebt hat. Erst wenn man lernen wird, ihn wegen seiner hohen, neuen und einzigartigen Klugheit zu bewundern, wird man ihn als vorbildlichen Menschen verstehen. „Folget mir nach" hieße dann: seid so klug wie ich, seid so wissend wie ich; seid so praktisch, unpraktisch zu sein; seid so eigennützig, uneigennützig zu sein; seid so egoistisch, altruistisch zu sein; seid so lebensfähig, das Leben gering zu achten; seid so voll überschüssiger Kräfte, um noch an andere abgeben zu können. Im Grunde hat Nietzsche genau dasselbe gesagt wie Jesus. „Lehre ich euch die Nächstenliebe? Ich lehre euch die Fernstenliebe": man sollte meinen, das sei keine Widerlegung des Altruismus, sondern seine Steigerung und Erweiterung.

Wir sagen auch heute schon nicht mehr von Eigenschaften wie Gemütsroheit oder Herzlosigkeit, sie seien böse, sondern: sie sind häßlich. Das trifft scheinbar nicht so tief, aber in Wirklichkeit ist es eine weit schwerere Anklage, denn Schönheit ist ein viel allgemeineres Lebensbedürfnis als Moralität. Auch der größte „Bösewicht", der sich außerhalb aller gesellschaftlichen Wertungen gestellt hat und sogar eine Art Stolz darein setzt, wird immer noch verletzt sein, wenn man ihn häßlich nennt. Um es kraß auszudrücken: das „Böse" ist der Kitsch der Natur.

Aber Altruismus, Idealismus, Selbstlosigkeit sind natürlich nicht Sache der Sentimentalität und der Sentiments, sondern des Gehirns und des Wissens. Auch dies hat Peter Altenberg sehr klar erfaßt. Man wäre sehr im Irrtum, wenn man in ihm einen Verfechter des „Gemüts", der

träumerisch dahinwandelnden Güte, der weichherzigen Empfindsamkeit erblicken wollte. Er hat gegen diese idyllischen Gefühle sehr scharfe Worte:

Ich fluche denen, die die Poesien der Kindheit, der Jugend preisen. Lob des „Idiotismus" im Menschenherzen! Nur der „Wissende" kann glücklich sein, der Reife, der „Erschauende"! Gott allein ist wahrhaft glücklich, denn er ist „All-wissend", Entwirrer aller Wirrnisse, schwebend über den Dingen in den Dämmerungen! Frauen können nie glücklich sein, denn sie haben ihr Schicksal nicht in der Hand. Sie sind daher zeitlebens tragische Persönlichkeiten.

Oh schöne Kinderzeit, wenn du nur nicht so stupid wärest! Oh schöne Kinderzeit, wenn du nur nicht so unsicher wärest! Immer kannst du eine Tollkirsche für eine Kirsche nehmen — — —.

„Aber das ist ja gerade das Rührende und Poetische daran", erwiderte mir eine Dame mit verklärten Blicken.

„Das finde ich nicht", erwiderte ich trocken.

Jeder soll „der Moltke seines eigenen Schlachtheeres ‚Lebensenergien'" sein. „Das Wort ‚ich liebe dich' muß ersetzt werden durch das Wort ‚ich erkenne dich'". „In der Güte liegt alle Weisheit", sagt der „sentimentale Idiot"; „in der Weisheit liegt alle Güte", sagt der „End-Entwickelte". Nur der Wissende kann gütig sein.

Der Mensch muß immer gewappnet, auf alles gefaßt sein, immer auf dem „Qui vive" stehen. Er muß mit allen Möglichkeiten bereits gerechnet haben, ehe sie eingetreten sind. Daher gehört sogar ein gewisser Verfolgungswahn zu den Bedingungen einer weisen Lebensführung. Denn besonders die ungünstigen Eventualitäten muß der Besonnene immer zu allererst im Auge haben. Sie dürfen ihn nicht überraschen, er muß sie längst innerlich antizipiert haben. Dies meint Peter Altenberg, wenn er vom „Mörder Optimismus" spricht. Das Wort „in Bereitschaft sein ist alles", vielleicht das männlichste Wort, das je ein Dichter gesprochen hat, könnte auch von ihm sein, den viele für den Typus des femininen Künstlers halten.



Der Denker der Straße

Ihr singuläres und charakteristisches Gepräge erhält Peter Altenbergs Biosophie aber eben dadurch, daß sie ausgesprochen physiologisch orientiert ist. Aphorismen zur Lebensweisheit zu liefern, dies liegt mehr oder weniger in der Natur jedes denkenden Schriftstellers; aber darum ist es Altenberg gar nicht in erster Linie zu tun, er will direkte praktische Ratschläge geben, und „Prodromos" ist als eine Art Rezeptierbuch für den modernen Menschen gedacht, für sein Essen, Trinken, Schlafen, Gehen, Atmen, seine Verdauung, seine Kleidung, seine Körperpflege. Peter Altenberg zeigt sich hierin als der Denker der Straße, wie er in seinen Skizzen als der Dichter der Straße erscheint. Wie soll der Mensch um 1900 kochen, kauen, assimilieren und dissimilieren, inhalieren und baden, sich bewegen und ausruhen? Diese Fragen sind es, die das Buch beantworten will.

Daran ist nichts Verwunderliches. Man braucht sich nur daran zu erinnern, daß fast alle Religionen auf physiologischer Basis aufgebaut sind, ja daß selbst die meisten Philosophien in ihrer Wurzel auf eine bestimmte physiologische Organisation zurückgehen. Denn was philosophiert, ist ja keineswegs bloß der Kopf, die Einsicht, die logische Erkenntnis, sondern der ganze Organismus, die Blutzirkulation, die Seh- und Hörkraft, der Verdauungsapparat, die soziale und ökonomische Position und noch vieles andere, was gemeinhin als profan, untergeordnet und vulgär bezeichnet wird. Schließlich und endlich ist jede Philosophie nichts anderes als die Umsetzung eines bestimmten individuellen Organsystems in ein bestimmtes individuelles Gedankensystem.

Und dann sollte man endlich einsehen lernen, daß es sehr flach ist, die sogenannten flachen Dinge des Lebens geringzuschätzen. „Durch den vollkommenen Mangel an

Vernunft in der Küche", sagt Nietzsche, „ist die Entwicklung des Menschen am längsten aufgehalten, am schlimmsten beeinträchtigt worden: es steht heute selbst noch wenig besser."

Der Facharzt ist in solchen Fällen sofort mit den Worten „Laie" und „Dilettant" bei der Hand und glaubt, damit alles erledigt und sich selbst von der Verpflichtung des Weiterlernens befreit zu haben. Wir haben nun schon öfters Gelegenheit gehabt, diesen Begriff „Dilettant" ein wenig zu revidieren, und es hat sich herausgestellt, daß er zumeist nichts anderes bedeutet als ein von der Borniertheit und Mißgunst gewisser rückständiger Elemente aufgebrachtes Schimpfwort. Und zwar gilt dies in den Wissenschaften ebensogut wie in den Künsten. Die ganze Geschichte der Wissenschaften ist ein fortlaufendes Beispiel für den Wert des Dilettantismus. Das Gesetz von der Erhaltung der Energie verdanken wir einem Bierbrauer namens Joule. Auf welche Weise die Dampfmaschine erfunden wurde, weiß jedes Kind: wie man zugeben wird, auf einem nicht sehr wissenschaftlichen Wege. Fraunhofer war Glasschleifer, Faraday Buchbinder. Goethe entdeckt den Zwischenknochen, Pfarrer Mendel sein grundlegendes Bastardierungsgesetz. Der Herzog von Meiningen, ein in den Künsten dilettierender Fürst, ist der Schöpfer eines neuen Theaterstils, und Prießnitz, ein in den Wissenschaften dilettierender Bauer, der Schöpfer einer neuen Therapie. Dies sind bloß Beispiele aus dem neunzehnten Jahrhundert, und gewiß nur ein kleiner Bruchteil.

Es ist sehr zweifelhaft, ob ein mit den nötigsten Kenntnissen ausgerüsteter Dichter nicht Treffenderes und Tieferes über die Hygiene zu sagen vermag als ein höchst routinierter und unterrichteter Fachmediziner, dem die

Intuition fehlt. Denn was ist schließlich die Hauptfähigkeit des Dichters? Die Gabe, sich in fremde Leiden hineinzufühlen, das ganze Dasein anderer Organismen in sich nachzuerleben. Er versteht von der Seele seiner Mitmenschen mehr als jeder andere; warum sollte er nicht auch von ihrem Körper mehr verstehen? Und wenn seine Untersuchungen zu nichts anderem führten als zur Pflege des Organismus durch Selbstbeobachtung, so wären sie schon wertvoll. Daß jeder Mensch auch physiologisch eine ganz bestimmte einzigartige Individualität ist, diese Tatsache kann von der praktischen Medizin in den seltensten Fällen genügend berücksichtigt werden. Aber jeder einzelne kann ohne Schwierigkeiten diese Kenntnis für sich selbst erlangen, indem er versucht, sein eigener Diagnostiker zu sein und das, was man die „persönliche Stoffwechselgleichung“ jedes Menschen nennen könnte, zu ergründen.

Luft und Schlaf

Was Peter Altenberg als Grundprinzip aller Hygiene und Diätetik verlangt, ist möglichste Schonung des Kräftekapitals unserer Organe und möglichste Steigerung ihrer Leistungsfähigkeit. Er ist daher zum Beispiel nur für das Notwendigste an Kleidung, denn diese bedeutet eine Hemmung der Bewegungsfreiheit.

In jeder Gewandung muß man die tiefe Rumpfbeuge nach vor- und rückwärts, die tiefe Kniebeuge, das Anfersen, das Beinheben nach vor- und seitwärts, den Port-de-bras nach auf- und seitwärts, das Armstoßen nach unten, oben, seit- und vorwärts in unbeschreiblich beschleunigtem Tempo ausführen können! Jedes Gewand sei von selbst auch ein Turn- und Tanzgewand! Ein Schutz der Beweglichkeit und Freiheit! Eine zarte, diskrete Hülle deiner lebendigen Kräfte! „Ein Turngewand?!? Ebendasselbe ist es, in dem ich auch das kaiserliche Opernhaus besuche!“

Alles dagegen, was tonisiert, erhöht, anfeuert, ist gesund, eigentlich nur dieses: das „Freiturnen zu den ungeheuren Klängen von amerikanischen Märschen in

einem Riesenorchestrion, unerhört präzise, blitzschnell ausgeführt, als eine Art Bewegungsschlacht" und die elektrische Vibrationsmassage; aber ebensogut „das sanfte, flüchtige Berühren einer geliebten Hand, insgeheim, unter dem Tische, während eines Nachtmahles". Die wichtigsten Regeneratoren des Menschen sind jedoch Luft und Schlaf.

Solange du sagst: „Nun ja, ich gebe es zu, die Luft in diesem Raum ist nicht gerade ozonreich, Waldesluft ist anders — — —," solange du noch die tändelnde, ironische Note zur Verfügung hast, bist du unreif und unrettbar. Erst bis du sauerstoffarme Luft in irgendeinem Raume, in dem du zu atmen gezwungen bist, als eine tödliche Beleidigung deines Organismus, als ein Verbrechen an ihm, als eine Selbstverstümmlung empfinden wirst, bist du auf dem Wege des Reifwerdens! Auch Erkenntnis ist noch zwanglos. Zwingend ist erst Verzweiflung!

Bei geschlossenem Fenster schlafen und auf diese Weise die Luft wieder einatmen, die der Organismus als unbrauchbar ausgeatmet hat, „heißt ein idiotischer Selbstbetrüger sein". Altenberg geht in seiner Anpreisung scharfer, frischer, sauerstoffreicher Luft so weit, daß er sogar Zugluft empfiehlt. Indes ist auch dies nicht gar so ungereimt, wie es auf den ersten Blick erscheinen könnte, denn es läßt sich leicht beobachten, daß gerade jene Menschen, die die Zugluft am sorgsamsten vermeiden, am meisten unter den Übeln zu leiden pflegen, deretwegen sie die Zugluft fürchten. Auch sei erwähnt, daß die Griechen kein Wort für Zugluft besaßen, vermutlich also diese schreckliche Gefahr überhaupt nicht kannten.

Am unermüdlichsten ist Altenberg in der leidenschaftlichen Anpreisung des Schlafes. „Den Menschen den Wert des ausgiebigen, von selbst endenden Schlafes näher rücken, ist eine wertvollere Tat als alle Dramen und Gedichte der Welt." Der Schlaf gilt ihm als Universalheilmittel gegen alle Schädigungen des Nervensystems, er ist „der Ersatz für alle in der Tagesschlacht verloren

gegangenen Kräfte". Es gibt da keine konventionelle Zeitberechnung. Sogar Schlafmittel sind erlaubt. „Man schläfere sich künstlich ein, um natürlich zu erwachen."

Die Eßregeln

Im Mittelpunkt der ganzen Gesundheitslehre aber steht die Theorie vom richtigen Essen. Sie ist den meisten Anfechtungen ausgesetzt, aber sie enthält auch die meisten Anregungen. Altenberg geht dabei wiederum von dem Gesichtspunkt aus, daß dem Organismus auf jede nur irgend zulässige Weise Arbeit abgenommen werden müsse. Daher sucht er die Tätigkeit der Verdauung auf ein Minimum zu reduzieren. Alle Energie, die auf den Prozeß der Verarbeitung der aufgenommenen Nahrungsmittel verwendet wird, erscheint ihm als Kraftvergeudung. Man soll es sich daher zum unumstößlichen Prinzip machen, nur leichtest verdauliche Kost zu sich zu nehmen und auch diese schon in möglichst breiiger, halb flüssiger Form. Schwarzes Fleisch sei verdammt. Alle zähen Restbestände der Speisen gebe man wieder von sich. Und die ganze Arbeit unterstütze man, wenn irgend nötig, noch durch Abführmittel. Auch in der Quantität beschränke man sich auf das Notwendigste. Man esse erst, wenn man das unüberwindlichste Bedürfnis danach hat. Und man nehme nur genau so viel zu sich, als man zur Erhaltung seines Organismus bedarf. „Wir wollen eine edle mysteriöse chemische Retorte sein, keine Steinklopfmahlmaschine." „Eine Speise zu sich nehmen, die nicht eine unbedingte Notwendigkeit ist für den Organismus und nicht zugleich leichtest verdaulich ist, wird einmal als ein Vergehen gegen die Sittlichkeit beurteilt werden." Von der Kraft jeder Speise muß der denkende Mensch die Kraft abziehen, die erforderlich ist, um sie zu verarbeiten. Darum ernähre er sich vorwiegend von Pürees, die gewissermaßen schon vorverdaut sind. Man

höre auf, bevor man satt ist. Der Zustand völliger Sättigung ist bereits ein Zuviel.

Sauge einer jeden Speise ihre Kraft, ihre Seele aus, vermeide ihre Überflüssigkeiten. Was zu einem leichten Brei vermittels der Zähne und des Speichels verwendbar ist, das schlucke hinunter. Das andere — schlucke nicht hinunter!

„Wenn Sie Bohnenschalen ausspucken, ekelt es mich," sagte eine junge Dame zu mir. „Und mich, wenn Sie dieses Unverdauliche hinunterschlucken."

Es gibt übrigens heute schon in Amerika eine Bewegung, die sich an den Namen Fletchers knüpft und in anderer Form auf ganz dasselbe abzielt wie Altenbergs Diätetik. Fletcher verlangt von seinen Schülern, daß sie die Nahrung so lange kauen und mit Speichel durchtränken, bis sie gänzlich geschmacklos geworden ist. Rückstände, die sich nicht zu Brei verarbeiten lassen, müssen wieder herausgegeben werden. Sogar Flüssigkeiten wie Milch, Suppe, Wein sollen vollkommen durchgeschmeckt werden. Fletcher geht also sogar noch weiter als Altenberg, denn er will in den Magen nicht nur eine breiige, also mechanisch vorverdaute, Nahrung bringen, sondern sogar eine nahezu vollständig vorverdaute denn die völlige Bearbeitung der Speisen im Munde bis zur Geschmacklosigkeit bedeutet auch eine sehr ausgiebige chemische Verdauung. Nach Mitteilungen von Personen, die längere Zeit „gefletchert" haben, soll sich durch diese Ernährungsweise das Eßbedürfnis ganz von selber auf eine viel geringere Quantität reduzieren. Ferner haben erste Gelehrte auf Grund statistischer Untersuchungen festgestellt, daß die physische und geistige Leistungsfähigkeit durch das Fletchern gesteigert wird.

Puritanismus als Lebenskunst

Betrachten wir alle diese Lebensregeln im ganzen, so finden wir überall als Grundprinzip einen radikalen Puritanismus. Und es scheint in der Tat, als ob dies

überhaupt die Signatur des kommenden Geisteslebens werden sollte. Alle führenden modernen Geister waren im Grunde Puritaner. Es ist hier nicht der Ort, dies weiter zu verfolgen, es genüge daher der Hinweis, daß nicht bloß Ibsen und Tolstoi, von denen dies ja allgemein zugegeben wird, puritanisch orientiert waren, sondern daß auch der tiefste Sinn der Philosophie Nietzsches und die innerste Tendenz der Dramen Shaws ein scharf ausgeprägter Puritanismus ist. Auch in der unverkennbaren Neigung der modernen Kunst zur Einfachheit und Sparsamkeit liegt ein puritanischer Zug. Und die Maschine, in der wir das ethische und physische Vorbild des modernen Menschen erkannten, ist zweifellos ein höchst puritanisches Wesen.

Dieser Puritanismus ist keineswegs mit asketischer Weltverachtung zu verwechseln, er ist im Gegenteil eine Form der Lebensbejahung und ein Faktor der Lebenskunst. Dies hatte eigentlich schon Epikur entdeckt, an dessen Namen sich irrtümlich eine Philosophie knüpft, die der Gegensatz des Puritanismus sein will, indem er lehrte, die Begierde sei etwas Schädliches, denn sie störe das seelische und körperliche Gleichgewicht, und die Genüsse seien die Feinde des Genusses und der wahren Glückseligkeit.

Nun lassen sich aber gegen Altenbergs Diätetik gewisse Einwände erheben. Zunächst gegen das Prinzip möglichst sparsamer Ernährung wird ja wohl noch nichts vorzubringen sein. Daß wir alle überernährt sind, ist einfach eine Tatsache. Das milde Klima Mitteleuropas rechtfertigt ebensowenig einen starken Fettkonsum wie die geringe Körperbewegung des heutigen Kulturmenschen eine große Zufuhr von Kohlehydraten. Selbst unsere durchschnittliche Eiweißration ist zu hoch gegriffen.

Auch mäßige Menschen sind in diesen Dingen immer noch viel zu ängstlich. Der Fall des Luigi Cornaro, der mit einer täglichen Nahrungsmenge von einem Ei und etwas Wein bei völliger Gesundheit ein Alter von über hundert Jahren erreichte, ist bekannt. Napoleon, sicherlich ein Organismus von sehr aktivem Stoffwechsel und Energieverbrauch, sagte: „So wenig Nahrung man auch zu sich nimmt, man ißt doch immer zu viel. Man kann vom Zuvielessen krank werden, vom Zuwenigessen nie. Die Natur hat mir zwei wertvolle Gaben verliehen. Die eine: den Schlaf zu jeder Stunde, an jedem Ort. Die andere: die Unmöglichkeit, im Essen und Trinken Exzesse zu begehen." Daß der Verdauungsprozeß die geistige und seelische Tätigkeit bis zu einem gewissen Grade hemmt, kann ja tatsächlich jedermann täglich an sich selbst beobachten. Kräfte, die für andere höhere Zwecke verwendet werden könnten, werden absorbiert. Das Heizmaterial wird unten benötigt und mangelt daher oben. Und wenn Enthaltsamkeit im Essen den meisten Menschen Unbehagen erzeugt, so darf man nicht vergessen, daß der menschliche Organismus so bewundernswert elastisch und anpassungsfähig ist, daß er sich an das Viel und das Maximum ebensoleicht gewöhnt wie an das Wenig und das Minimum. Der Übergang von einer reichlichen zu einer geringen Nahrungszufuhr wird daher immer mit gewissen Beschwerden verbunden sein, man hat es aber da lediglich mit Entziehungserscheinungen zu tun, die bald vorübergehen. Auch der Arsenikesser fühlt sich nicht wohl, wenn er seine Arsenikration einschränkt, und doch wird niemand behaupten wollen, daß hierin ein Indizium für die Schädlichkeit geringeren Arsenikkonsums zu erblicken sei. Was also Peter Altenberg über die Quantität der Speisen vorschreibt, läßt sich ohne weiteres rechtfertigen.

Auch daß eine Speise leicht verdaulich sein soll, wird niemand bestreiten wollen. Es ist dies ebensosehr eine Sache der Hygiene wie der allgemeinen Kultur. Wenn man näher zusieht, so wird man bemerken, daß die Nahrung mit zunehmender Zivilisation immer unkomplizierter und unbeschwerlicher wird, so daß sich geradezu eine Art *Hierarchie der Küche* aufstellen läßt, die von unten nach oben sich zusehends vereinfacht, entfettet, entsüßt, entmehlt: wenn nämlich man mit der für unsere Begriffe nahezu bis zur Ungenießbarkeit überwürzten, überzuckerten und überfetteten Zubereitung des Orients und Ungarns beginnt und sich über Österreich und Süddeutschland nach Norddeutschland und Frankreich und schließlich nach England begibt, dessen Menüs fast ausschließlich von gebratenem Fleisch, Naturgemüsen, Eiergerichten und Käse bestritten werden.

Der atrophierende Darm

Aber daß der Mensch sich nur noch von Breigerichten ernähren soll, ist bedenklich. Denn was geschieht dann mit seinem Darm? Der Darm ist nun einmal nicht bloß eine „mysteriöse chemische Retorte“, sondern eben auch eine „Steinklopfmahlmaschine“, die Verdauung ist nur zur einen Hälfte ein chemischer, zur anderen Hälfte ein mechanischer Prozeß. Die Darmmuskulatur ist eine Muskulatur wie jede andere. Nun hat aber bekanntlich jeder Muskel die Eigenschaft, daß er durch Inaktivität degeneriert: er „atrophiert“. Wer einen kräftigen Bizeps haben will, der turnt: er „belastet“ also seinen Bizeps, soweit es dieser nur erträgt. Die Folge einer habituellen Ernährung mit Pürees wäre ganz einfach Darmatonie.

Altenberg läßt einmal den „Idioten“ sagen: „Aber wenn man es gut zerkaut!“ und repliziert sofort: „So friß doch Leder, in einer Feinhackmaschine zu Brei zerrieben, also noch besser zerkaut!“ Darauf könnte

ihm aber der andere, wenn er nicht eben ein Idiot wäre, sofort die Gegeneinwendung machen: „Die Zellulose, ein wesentlicher Bestandteil unserer täglichen Nahrung, ist ebenso unverdaulich wie Leder.“ Und es gibt nicht wenige Physiologen, die sie geradezu empfehlen: eben als Anregungsmittel für die Paristaltik. Bunge hat den Versuch gemacht, Kaninchen mit zellulosefreier Nahrung zu füttern. Es kam zu Stockungen der Darmbewegung, und die Tiere gingen ausnahmslos an Darmentzündung zugrunde. Mäuse, die ausschließlich mit Milch gefüttert wurden, starben an Darmverschlingung. Nun ist der Darm des Menschen allerdings nicht so lang wie der der Pflanzenfresser, eine Lebensgefahr besteht in der Aufnahme zellulosefreier Nahrung daher nicht; trotzdem erhellt aus diesem Experiment mit genügender Klarheit die große Bedeutung, die die Zellulose und ähnliche „unverdauliche“ Substanzen als mechanisches Reizmittel auch für uns besitzen müssen. Und so kämen wir denn zu dem Schluß: entweder ist diese ganze Breiernährung eine bloße Krankenkost, eine Notdiät für Organismen, die bereits so geschwächt sind, daß sie den normalen Ansprüchen, die die Nahrung an den Verdauungstrakt stellt, nicht mehr genügen können, oder aber sie birgt die Gefahr, daß ein Organsystem unseres Körpers systematisch zur Leistungsunfähigkeit, ja zur Rückbildung gebracht wird.

Der Wert der Krankheit

Hier jedoch könnte man die Frage erheben: und warum nicht? Warum sollte die Entwicklung des Menschen nicht in einer Rückbildung der Verdauungswerkzeuge liegen, da sie doch offenbar in seiner zunehmenden Vergeistigung liegt? Wäre es nicht möglich, daß mit dem allmählichen Wegfall dieser Organe, die den tierischesten Funktionen unseres Körpers dienen, eine Art Subtilisierung und Ätherisierung der Menschheit Hand in Hand ginge?

Wir haben schon im zweiten Kapitel unserer Untersuchungen darzulegen versucht, daß Dekadenz nicht ohne weiteres als Symptom einer rückläufigen Entwicklung angesehen werden darf. Sehr oft ist das, was wir Krankheit nennen, nichts als eine Form der Vergeistigung, und selbst in Fällen echter Krankheit hat man schon oft beobachtet, daß die geistige Leistungsfähigkeit sich nicht nur nicht vermindert, sondern zunimmt. Das Problem vom Wert der Krankheit hat daher einige der tiefsten modernen Denker höchst ernsthaft beschäftigt. Hebbel sagt in seinen Tagebüchern: „Die kranken Zustände sind übrigens dem wahren (dauernd-ewigen) näher, wie die sogenannten gesunden." Und Novalis erklärt ganz dezidiert, die Krankheiten seien wahrscheinlich „der interessanteste Reiz und Stoff unseres Nachdenkens und unserer Tätigkeit": wir kennen nur noch sehr unvollkommen die Kunst, sie zu benützen; und er schließt mit den Worten: „Könnte Krankheit nicht ein Mittel höherer Synthesis sein? Fängt nicht überall das Beste mit Krankheit an?" Am häufigsten aber hat Nietzsche, der erbittertste Bekämpfer der modernen Dekadenz, die Bedeutung hervorgehoben, die die Krankheit für die Selbstzucht des Geistes und die psychische Entwicklung zumal des künstlerisch veranlagten Menschen besitzen kann.

Neue Physis wirkt krankhaft

Wir sagten, neue Vernunft wirke immer zunächst lächerlich. Nun, ebenso wirkt neue Physis immer zunächst krankhaft. Alle Logik tritt zuerst als Unlogik in die Welt, alle Gesundheit als Ungesundheit. Woher kommt es denn, daß die jüngere Generation noch jedesmal von der älteren für dekadent, verdreht, minderwertig erklärt wurde? Hat es schon jemals, soweit wir die Geschichte verfolgen können, einen älteren Jahrgang gegeben, der gesagt hätte: „Ja, wir geben es zu, die heutige Jugend ist

vorgeschrittener, leistungsfähiger, lebenstüchtiger, einsichtsvoller als wir?“ Wenn unsere Zeit für degeneriert gilt, so möge es ihr zum Trost gereichen, daß noch jede Zeit für degeneriert gehalten wurde. Was haben wir allein in den letzten anderthalb Jahrhunderten in Deutschland an geistigem Niedergang erlebt! Der „Sturm und Drang“ war übergeschnappt, wild, zügellos, ohne Vernunft und Sitte. „Werther“ war ein Evangelium der feigen Schwäche, die „Räuber“ ein Vademekum für Verbrecher. Die Romantiker sprengten alle Gesetze des Anstands und der Moral und gefielen sich in abstoßend sinnlosen und zusammenhanglosen Verstiegenheiten. Das „junge Deutschland“ erschütterte die Grundfesten des Staats und der Gesellschaft. Der Naturalismus hob die Häßlichkeit auf den Schild, Ibsen war ein Apostel der Narrheit und Hysterie, Nietzsche der Lehrer der rohen, zynischen Ichsucht. Es ist nur zu verwundern, daß die Menschheit diese ununterbrochene Folge fortschreitender Degenerationen überhaupt überstanden hat und nicht schon längst zusammengebrochen ist.

In gewisser Beziehung werden wir ja wirklich zunehmend dekadenter. Es ist dies ganz unvermeidlich. Der Mensch, der in der Eisenbahn fährt, muß notwendig nervöser sein als der Mensch, der sich zu Pferde fortbewegt, und der Mensch im Zeitalter der Elektrizität muß wieder nervöser sein als der Mensch des einfachen „rollenden Rades“.

Lassen wir daher den kommenden Menschen nur ruhig dekadieren. Vielleicht wird er wirklich einen schwächeren Darm haben, einen kranken Darm, gar keinen Darm — aber dafür vielleicht andere Dinge.

Die Hegemonie des Schriftstellers

Wir haben uns daran gewöhnt, in einem Dichter einen Menschen zu sehen, der irgendwo außerhalb, ganz an der Peripherie des wirklichen Lebens in einem Zimmer sitzt, Stoffe und Materialien sammelt, nachdenkt, schreibt, innehält, ausstreicht, wieder nachdenkt, wieder schreibt, zusammensetzt und umarbeitet, und wenn er schließlich viele Bogen mit vielen weisen oder schönen Dingen gefüllt hat, ein gedrucktes Buch herausgibt, kurz: einen Menschen, der die eine Hälfte seines Daseins mit Lesen und die andere mit Schreiben verbringt und dessen Lebenssymbol das Buch ist.

Diese Vorstellung scheint uns so selbstverständlich, daß wir uns gar nicht denken können, daß man es jemals anders aufgefaßt hat. Und dennoch ist dieser Begriff vom Dichter verhältnismäßig noch sehr jung, er ist eine Neuerwerbung des achtzehnten Jahrhunderts. Damals wurde in ganz Europa die Literatur übermächtig. Jene Art der menschlichen Geistestätigkeit, die uns heute fast als das Kulturferment schlechtweg erscheint, hat sich erst damals ihre Vorherrschaft erobert. In England entstand der Typus des schreibenden Gelehrten, der schreibt, schreibt, nicht bloß um seine eigene Forschung zu fördern, sondern auch um andere zu unterweisen, und seitdem versorgt England den ganzen Kontinent mit weltläufiger, lehr- und lernbarer Wissenschaft: Wissenschaft als Literaturprodukt. Gleichzeitig wurde in Frankreich die Figur des Publizisten konzipiert, der alles: Leben und Kunst, Glauben und Staat in geschickter, aktueller, interessanter Form zu behandeln weiß; an der Spitze Voltaire, der vollendetste Journalist, der je gelebt hat. Diese Strömungen rannen dann zusammen in das, was wir „Aufklärung“ zu nennen pflegen. Alles wurde mit einemmal ein Gegenstand der Literatur: die Politik, die Gesell-

schaft, die Religion. Gott wurde nicht mehr in inbrünstiger Ekstase hinter düstern Klostermauern gesucht wie im Mittelalter, nicht mehr mit der Pike oder der Sense in der Hand erkämpft wie in den Zeiten der Reformation, nicht mehr im Kunstwerk verherrlicht wie in der Renaissance, sondern er begab sich in Bücher, Broschüren und Flugschriften, lehrhafte Romane und philosophische Dialoge: er war eine literarische Angelegenheit geworden. Und dazu kam dann die Ausdehnung der Presse, gefördert durch das neue billige Holzpapier, die Druckmaschine, die Erfindung schnellerer Verkehrsmittel, und vollendete diese ganze Entwicklung. Das, was wir heute zusammenfassend „Geistesleben“ nennen, ruht zu drei Vierteln auf dem Schrifttum.

Es ist aber durchaus nicht immer so gewesen. Die Griechen hatten große Dichter und Philosophen, aber gar keine Berufsschriftsteller. Auch so ausgezeichnete Autoren wie Thukydides, Xenophon oder Plato schrieben immer nur gewissermaßen im Nebenamt: ihre literarische Tätigkeit war nur eine Fußnote und Randglosse zu ihrem wirklichen Leben. Erst mit dem Verfall der griechischen Kultur, mit dem Alexandrinertum, beginnt das Bibliothekswesen, die Polyhistorie und die Vielschreiberei. Auch Homer hat eigentlich nicht für die Griechen geschrieben, denn seine Dichtungen wurden durch mündliche Überlieferung fortgepflanzt, und seine lebendige Wirkung bestand nicht darin, daß man ihn las, sondern darin, daß man ihn rezitierte.

In der darauffolgenden Zeit, im Mittelalter konnte von öffentlicher Schriftstellerei überhaupt keine Rede sein, und zwar aus einem sehr betrüblichen Grunde: weil die meisten Leute nicht lesen konnten. Und übrigens konnten auch viele Dichter nicht schreiben.

Dann in der Renaissancezeit hatten die Leute ganz andere Dinge im Kopfe. Zunächst wurde ein großer Teil der Energien vom öffentlichen Leben absorbiert. Jeder mußte für sich einstehen, man lebte unter dem Drucke einer fortwährenden Lebensgefahr, ganz Italien war eine organisierte Anarchie. Das Leben befand sich in fortgesetzter Vibration, man hatte nicht oft die Möglichkeit, beschaulich im Zimmer zu sitzen. Sodann: man wollte auch gar nicht. Es drängte jeden hinaus in das Glücksspiel der politischen Karriere: die Aussicht, Herzog oder Kardinal zu werden, war eigentlich für jeden begabten und tatkräftigen Menschen vorhanden. Und endlich: der Ehrgeiz und die Schöpferkraft des Menschen richtete sich auf die bildende Kunst. Ein großer Mann war der, der schöne Bildsäulen oder Gemälde machen konnte. Benvenuto Cellini war einer der populärsten Menschen in ganz Italien, und war doch nur ein einfacher Goldschmied. Die große aufwühlende Wirkung, die heutzutage ein Werk wie der „Faust“ oder der „Zarathustra“ hat, hatte damals eine Marmorgruppe oder ein Kolossalgemälde. Allerdings verstand man auch unter einem bildenden Künstler damals etwas anderes als heute. Man erwartete von ihm nicht nur eine besonders treue oder besonders eigenartige Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern auch Gedanken, ein vollständiges Weltbild: seine ganze geistige Persönlichkeit mit allen ihren Höhen und Tiefen, seine ganze Anschauung von Gott, Leben und Menschheit mußte in dem Werk enthalten sein. Man kann daher sagen, daß die führenden Maler und Bildhauer für jene Zeit genau dasselbe waren, was für uns heute ein führender Schriftsteller ist. Man dichtete eben damals in anderem Material.

In England, das nicht viel später seine Blüte erreichte, wurden allerdings vorwiegend Dramen, Gedichte und

Abhandlungen produziert. Aber sie waren dennoch auch dort nicht wesentlich schriftstellerische Dinge. Sondern: der Ausdruck und Abglanz eines bestimmten bewegten Lebens. Sie waren nur der Schatten, den die Wirklichkeit warf, und diese Wirklichkeit war das, worum es sich drehte. Shakespeare war durchaus kein Schriftsteller; er war ein Theatermensch. Man könnte sagen: er machte Theaterstücke und schrieb sie nebenher auf, aus dem ganz mechanischen Grunde, weil die Schauspieler sie sonst nicht hätten auswendig lernen können. Es wäre Shakespeare niemals eingefallen, ein großes Drama zu dichten, ohne an eine Aufführung zu denken, wie es Goethe mehr als einmal getan hat. Erst das achtzehnte Jahrhundert hat aus Shakespeare eine Sache der Literatur gemacht. In England selbst wurde er nicht als Schriftsteller behandelt, seine Dramen lebten nur als Rollenhefte weiter. Man hat den Engländern vorgeworfen, sie hätten ihren Shakespeare nicht zu würdigen gewußt, sonst hätten sie seine Bücher nicht so verkommen lassen. Aber dieser Vorwurf ist ungerecht: die Unachtsamkeit ist begründet im Geist der Zeit, man hatte damals noch keinen Respekt vor geschriebenen Dramen, es fiel niemandem ein, daß diese Schauspiele auch außerhalb der realen Bühne, eingesargt in gedruckte Bücher, noch ein Leben haben könnten. Der Schriftsteller war damals noch nicht erfunden.

Heute aber steht er auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung und seines Einflusses. Er ist der geistige Repräsentant des Menschengeschlechts. Er hat fast alle denkenden Berufe in sich aufgesaugt. Das Organ der Politik ist nicht mehr die Rednertribüne, sondern die Presse. Das Organ des Handels ist nicht mehr der Marktplatz, sondern das Kontor, in dem geschrieben wird.

Wer heute eine Religion gründen wollte, müßte ein Buch schreiben; und in gewisser Beziehung haben die Schriften Nietzsches etwas derartiges zum mindesten bezweckt. Wissenschaftlicher Unterricht wird heute am wirksamsten von Büchern empfangen. Schon 1840 sagte Carlyle: „*The true University of these days is a Collection of Books.*" Und da also heutzutage nahezu jeder Mensch, der geistig wirken will, auf das Schreiben hingewiesen ist, darf es uns nicht verwundern, daß der Dichter, der dieser Tätigkeit näher steht als irgendein anderer Mensch, heute Schriftsteller ist, und nichts als Schriftsteller.

Dichtkunst ist Atavismus

Diese ganze Entwicklung ist aber allem Anschein nach im Begriff, ihren Höhepunkt zu überschreiten. Es ist nicht ausgemacht, daß die Literatur von nun an ein für allemal das wichtigste geistige Ausdrucksmittel bleiben wird. Zunächst aus einem äußerlichen Grunde. In früheren Zeiten konnte der Schriftsteller nicht dominieren, weil die Verkehrstechnik zu unvollkommen entwickelt war. Es gab keine organisierte Post, keine billigen Transportmittel, keine internationale Gütersekurität. Das geschriebene Wort hatte keinen wesentlichen Vorsprung vor dem gesprochenen. Es ist aber nun sehr wohl möglich, daß sich in der kommenden Zeit gerade das Umgekehrte ereignen wird: der Schriftsteller wird zurücktreten, weil die Technik zu vollkommen entwickelt ist. Man wird wieder auf die persönliche Wirkung zurückkommen können. Zunächst werden die Entfernungen immer geringer: wie schnell und leicht ein Mensch vorwärtskommen kann, ist nur noch ein praktisches Problem, eine Kraftfrage; theoretisch ist der Sache gar keine Grenze vorauszusagen. Ferner stehen Einrichtungen wie Telephon, Grammophon und Kinematograph ja erst ganz am Anfang ihrer Entwicklung,

sie sind der unbeschränktesten Vervollkommnung fähig. Höchstwahrscheinlich steht uns auch die Erfindung des Fernsehers bevor. Nimmt man nun alle diese Dinge ein wenig im Geiste vorweg, so darf man sagen: es ist gar nicht ausgeschlossen, daß es in hundert Jahren eine Art der publizistischen Wirksamkeit geben wird, die der Schriftstellerei an Eindringlichkeit, Vielseitigkeit und Beweglichkeit ebenso überlegen ist wie das Buch und die Tageszeitung dem Kanzelredner und Wanderprediger.

Dazu kommt aber noch ein viel wesentlicherer innerer Grund. Wir sagten vorhin, Phantasie sei eine Art Atavismus. Da das Dichten aber eben vorwiegend eine Funktion der Phantasie ist, so muß die Dichtkunst allmählich überhaupt der Auflösung anheimfallen, und die „phantasielose" Form der naturalistischen Romantik ist eine bloße Verzögerung dieses Prozesses. Kultur und Dichtkunst sind, so paradox es klingen mag, antagonistische Elemente. Alles Dichten ist eine Art Unkultiviertheit. Das „Sich-strömen-lassen" der Dichter setzt immer einen gewissen Mangel an Selbstzucht, an geistiger Disziplin und an Scham voraus. Zudem ist jeder Dichter bis zu einem gewissen Grade unehrlich. Er soll eine abgerundete, in sich geschlossene Schöpfung hervorbringen, und da geht es nie ohne ein bißchen Draperie und Arrangement ab. Er muß die Dinge erst in seinem Kopf zurechtlügen, damit sie „ästhetisch" wirken; er muß sie erst zu einer künstlichen Einheit zusammenlügen, damit sie organisch ineinandergreifen. Und schließlich läuft auch bei allem Dichten ein großes Stück Unbildung mit. Das Grobhandgreifliche, die Anschaulichkeit um jeden Preis, die Konzentration auf den individuellen Fall: das sind Momente, die in der Dichtkunst eine rudimentäre Betätigung des menschlichen Geistes erkennen lassen. Man

kann auch beobachten, daß Unbildung die dichterische Produktivität direkt unterstützt, während Bildung sie hemmt. Naturvölker dichten viel leichter als Kulturvölker, Kinder leichter als Erwachsene, Frauen leichter als Männer, Leute aus dem Volke leichter als Gelehrte. Es gab eine Zeit, in der jeder Mensch dichtete: das war die Urzeit des Menschengeschlechts. Mit zunehmender Kultur geht aber die Phantasie und damit die Dichtkunst zurück. In der „Ilias“ ist schon weniger Phantasie als in „Tausend und eine Nacht“. Es ist möglich, daß die Dichtkunst mit der Zeit überhaupt verschwinden wird.

Der Dichter des Lebens

Damit ist aber keineswegs gesagt, daß die Dichter verschwinden werden. Im Gegenteil: wenn die Dichtkunst aufhört, wird es mehr Dichter geben und größere. Die Dichter, die wir bis jetzt gesehen haben, haben alle ihre verfügbare Poesie und Romantik auf lyrische Gedichte abgezogen oder in einen Roman eingedünstet. So bleibt nichts für das Leben übrig. Auch von den Theaterkomikern wird ja behauptet, daß sie im Leben zumeist recht morose Leute seien. Es ist außerdem auch gar nicht ausgemacht, daß zum Dichten notwendig „Werke“ gehören. Ja, es ist noch sehr die Frage, ob jene Genialität nicht höher steht, die sich in den täglichen improvisierten Lebensäußerungen eines Menschen offenbart. Die „Werke“ zeigen uns ja immer nur eine präparierte Genialität, die die Frucht langer Erwägungen, Übungen und Versuche ist. Vielleicht wäre der größte Künstler derjenige, der sagen könnte: „Das einzige Kunstwerk, das ich geschaffen habe, ist meine Biographie. Bei andern floß die Genialität in die Feder oder in den Pinsel. Aber ich verzettelte mein Genie nicht mit diesen Dingen und hatte diese Instrumente nicht nötig. Ich hätte sie nicht einmal brauchen können, denn sie wären

für mich viel zu plump gewesen.“ Ein solcher Dichter wäre größer als Dante und Homer und unsterblicher.

Unsterblicher. Denn die „Odyssee“ und die „Göttliche Komödie“ sind etwas Fertiges, etwas Abgeschlossenes und daher gewissermaßen etwas Totes. Ein Menschenleben aber wirkt weiter, indem es sich fortwährend in den Augen der Nachwelt verwandelt. So hat zum Beispiel Goethe eine Dichtung geschaffen, die höher steht und länger und tiefer wirken wird als der „Faust“, der „Tasso“ und seine anderen Meisterwerke. Sie heißt: „Das Leben Johann Wolfgang Goethes, 1749—1832.“

Goethes Leben und Goethes Dichtungen hängen allerdings genau zusammen, aber in besonderer Weise. Nämlich: seine Dichtungen hätte er niemals schreiben können ohne ein solches Leben, aber ein solches Leben hätte er wohl führen können, ohne eine Zeile zu dichten. Daß er der einzige Mensch war, der den „Faust“ schreiben konnte, das war das spezifisch Goethische; daß er den „Faust“ schrieb, war ein Zufall. Die Kunst ist immer nur ein Nebenprodukt. Das Wort „Berufsdichter“ ist ein Unsinn. Der Beruf des Dichters ist der jedes anderen Menschen: leben, assimilieren und assimiliert werden, Energien anhäufen und weitergeben, eine von den Millionen Komponenten der Weltbewegung bilden. Daneben fällt dann bisweilen etwas Lyrik oder Drama ab. Der echte Dichter sezerniert Dichtungen.

Jesus und Zola

Und die großen Dichter haben durchaus nicht immer solche Sekrete abgegeben. Die einzigen Dichtungen zum Beispiel, die Sokrates hinterlassen hat, sind die Dialoge des Plato. Aber das beste Beispiel eines Dichters ohne Bücher ist Jesus. Jesus war ein größerer Dichter als Shakespeare. Schon deshalb, weil sein Material ein großartigeres war. Shakespeare hat mit einigen Figuren



gedichtet, aber Jesus hat mit der ganzen Menschheit gedichtet, oder vielmehr: er hat die ganze Menschheit dazu gebracht, mit ihm zu dichten, und das tut er jetzt schon fast zwei Jahrtausende lang. Der Othello bleibt immer Othello, der Jago immer Jago; aber Jesus hat sich schon in tausend Dichtungen umgesetzt, die von Jahrhundert zu Jahrhundert von einem Dichter zum anderen überspringen.

Man hört heute vielfach, das Christentum sei tot. Aber dieses Christentum, das heute tot ist, verhält sich zu der Gesamtpersönlichkeit Christi, wie eine Seite des „Faust" sich zu Goethe verhält. Das Christentum wäre niemals Weltreligion geworden, wenn es in einer Bagatelle von neunzehnhundert Jahren sich ausleben könnte. Es scheint sogar im Gegenteil, daß wir erst heute anfangen, einige bescheidene Konsequenzen aus dem Leben und den Lehren des Dichters von Nazareth zu ziehen. Denn was er doch vor allem in einem Beispiel zeigen wollte, das war: daß es möglich sei, ein schönes Leben zu führen, oder in anderen Worten: mit dem Leben zu dichten. Es gibt eben verschiedene Sorten von Dichtern. Die zwei größten Gegentypen, die man bis jetzt erlebt hat, sind Jesus und Zola: Jesus, der seine ganze poetische Kraft auf seine eigene Existenz verwendet und ein schönes Leben dichtet, und Zola, der seine ganze poetische Kraft auf die schriftstellerische Darstellung der bête humaine verwendet und häßliche Bücher dichtet. Aber das sind zwei seltene Extreme. Die landläufigen Typen liegen in der Mitte.

Schließlich ist ja jeder Mensch ein Dichter; aber der große Unterschied besteht darin, womit einer dichtet, und auf welcher Stufe er stehen bleibt. Ob einer bei seiner „Menschlichkeit" stehen bleibt und sich darauf

beschränkt, bloß mit diesem Material zu hantieren. Das ist die erste Stufe: die Dichter des häßlichen Lebens, die große Majorität der Menschheit. Sodann: ob einer die Kraft hat, aus seiner Menschlichkeit in die Welt der Lügen, das heißt: der Bücher zu flüchten. Das ist die zweite Stufe: die Dichter der schönen Bücher, also das, was man so für gewöhnlich Dichter nennt. Ferner: ob einer die größere Kraft hat, in die Welt der Bücher das Gesetz des Lebens, das heißt: das Gesetz der Wahrheit zu tragen. Das ist die dritte Stufe: die Dichter der häßlichen Bücher, die Naturalisten. Und endlich, ob einer die größte Kraft hat: die Häßlichkeit des Lebens Lügen zu strafen und schön zu machen. An solche Dichter hat wahrscheinlich Schopenhauer gedacht, als er vom „Heiligen" sprach, und Nietzsche, als er das Ideal des Übermenschen aufstellte. In dieser Stufenleiter zeigt sich übrigens die welthistorische Bedeutung des Naturalismus. Der Naturalismus war ganz gewiß kein künstlerischer Rückschritt, wie manche alte Herren behaupten. Er hat allerdings nur eine außerordentliche negative Bedeutung. Er ist eine Art Sperrhaken. Denn man mag über den ästhetischen Wert dieser ganzen Kunstrichtung denken, wie man will — eines steht fest: zurück können wir nicht mehr. Die Dichtung wird niemals wieder werden, was sie war: eine zweite Welt neben und außerhalb der wirklichen Welt, ein Himmelreich über der Erde. Der Dualismus von Leben und Dichtung, an dem sich unsere Väter genügen ließen, ist endgiltig unmöglich geworden: das ist das große Verdienst des Naturalismus. Von da müssen wir aber zum Monismus fortschreiten, und dazu brauchen wir die Dichter. Diesen Monismus von Leben und Dichtung meinte Jesus, wenn er vom „Himmelreich auf Erden" sprach, und Novalis, wenn er

sagte: „Die Welt ist kein Traum, aber sie soll und wird vielleicht einer werden“, und Emerson, wenn er sagte: „*Poets should be law-givers.*“ Bis zu diesem Ziel ist freilich noch ein weiter Weg, aber vorläufig haben wir wenigstens die Wahrheit, und das ist schon sehr viel. Schöne Bücher verträgt heute kein Mensch von Geschmack mehr. Man wird sie erst wieder vertragen, wenn sie direkt aus dem Leben geschöpft werden können. Aber dann wird man sie vermutlich nicht mehr brauchen.

Ein posthumer Typus

Unter denen nun, die diesen Typus eines Dichters des Lebens heute schon, wenn auch unvollkommen, verkörpern, steht Peter Altenberg in erster Reihe. Als wir seine Bücher betrachteten, mußten wir hervorheben, daß es selten einen Dichter gegeben habe, der sich in seinen Büchern so wenig mit dem deckt, was wir unter einem Dichter zu verstehen pflegen. Er hat keine Sprache, keine Komposition, keine Charakteristik. Aber nun kommen wir zur Kehrseite der Sache: es hat wohl noch selten einen Dichter gegeben, der im Leben so sehr Dichter gewesen wäre wie dieser. Seine Buchdichtungen sind nur eine Art Unterbrechung seiner Lebensdichtung, sie sind gewissermaßen nur in das große Gedicht, das er ununterbrochen gestaltet, zufällig eingesprengt. Seine Briefe, seine Reden, seine täglichen Handlungen unterscheiden sich in nichts von seinen geschriebenen Skizzen. Wir konnten an ihm keine jener kostbaren und glänzenden Qualitäten bewundern, die zu allen Zeiten an der Kunst fasziniert haben, weil er kein ästhetisches, kunstwissenschaftliches Problem ist, sondern ein biologisches, naturwissenschaftliches. In dem, was er geschrieben hat, steckt nur ein sehr kleiner Bruchteil seiner produktiven Kraft. Nicht was er aufgezeichnet hat,

ist das Bemerkenswerteste an ihm, sondern der Mensch, diese besondere, neue und zeitgemäße Apperzeptionsform, die hinter diesen Schöpfungen steht.

Aber wir vertragen Dichter im Leben nicht mehr und noch nicht. Wenn man bei einer so durchaus glücklich und im Grunde konfliktlos veranlagten Natur, wie Peter Altenberg es ist, von einem tragischen Zug reden könnte, so wäre er hier zu suchen. Seine Position in der heutigen Welt ist eine verfehlte. Er erinnert in seiner ganzen künstlerischen Struktur an alle möglichen vergangenen Gesellschaftstypen und an einige kommende, aber merkwürdigerweise fast in nichts an den Schriftsteller. Er hat zum Beispiel eine sehr große Ähnlichkeit mit gewissen antiken Philosophen: den Cynikern, Cyrenaikern oder Pythagoräern. Der Grundsatz des Diogenes, alles *ἐν μέσῳ* zu tun, ist auch der seinige, denn er dichtet, philosophiert, lebt auf dem Marktplatz. Seine leidenschaftliche, oft verstiegene Frauenverehrung erinnert wiederum an die Minnesänger: denn sie ist ebenso lyrisch wie unliterarisch. Seine diätetischen und hygienischen Reformationsbestrebungen, zu denen er jedermann zu bekehren sucht, ohne sich jedoch selber besonders genau an sie zu halten, bringen ihn in eine gewisse Verwandtschaft mit den herumziehenden quacksalbernden Naturphilosophen, wie sie zur Zeit der Humanisten blühten. Oft hat er auch etwas von einem zelotischen Prediger. Oder man kann ihn auch mit jenen mittelalterlichen Hofnarren vergleichen, die in der Form des Humors und der Selbstironie Philosophie und Lebenskenntnis dozierten. Denn er gilt fast allen Menschen, die mit ihm persönlich in Berührung kommen, als eine groteske Figur, über die man lachen darf. Aber vielleicht ist gerade dies der größte Vorzug der Dichternaturen, daß niemand sie ernst nimmt,

daß jeder ohne viel Skrupel mit ihnen macht, was er will, weil jeder in ihnen nichts anderes sieht als ein merkwürdiges Naturspiel, das in den ernstesten Menschen den Spieltrieb weckt. Es ist ein Glück für uns, daß von Zeit zu Zeit solche Menschen erscheinen, die uns daran erinnern, daß das ganze Leben eine Bagatelle ist und daß alles, auch das Höchste und Tiefste, hart neben dem Lachen wohnt. Und es ist ein Glück für die Dichter selbst, daß sie so wenig Respekt einflößen; denn dadurch erreichen sie, daß die Menschen sich ihnen gegenüber so geben, wie sie sind, und sie in ihren Seelen lesen lassen.

Kurz: Peter Altenberg hätte in jeder anderen Zeit eine bessere Form der geistigen Äußerung vorgefunden als gerade in der unseren, die dem Dichter keine anderen Hilfsmittel zur Verfügung zu stellen vermag als einen Bogen Papier und eine Setzmaschine. Er hätte unter anderen Umständen wahrscheinlich keine Zeile geschrieben, aber er wäre dadurch berühmt geworden, daß alle Welt über ihn geschrieben hätte und sein Wesen in Chroniken, Dialogen, Anekdoten, Apophthegmaten aufbewahrt hätte.

Die „Wiener Kultur"

Das „Milieu" dieses Dichters ist bekanntlich Wien. Man hat sich daran gewöhnt, diese Stadt mit dem Begriff „alte Kultur" zu assoziieren und sich vorzustellen, sie bilde in unserer modernen Welt eine Art Enklave jener versunkenen Lebensschönheit, nach der so viele Menschen sich zurücksehnen. Darauf ließe sich nun zunächst erwidern: selbst zugegeben, daß Wien auf einer ästhetisch höheren Stufe steht, daß die Menschen dort freier, leichtbeschwingter, anmutiger, „griechischer" leben, daß die Schönheit dort einen größeren Raum in der allgemeinen Ökonomie des Daseins einnimmt — müßte infolgedessen Wien die höhere Kultur haben? Ich glaube, man macht sich die Sache etwas zu bequem, wenn man

einfach feststellt: wo mehr äußere Schönheit ist, da ist mehr Kultur. Bloße „Schönheit“ genügt noch lange nicht. Sie wäre erst dann ein Merkmal hoher Kultur, wenn sie aus unserer Zeit geboren wäre. Die Schönheit früherer Zeiten kann unter Umständen auch heute noch schön sein, aber sie kann niemals ein Faktor in unserem modernen Leben werden. Es ist nichts als Zeitverschwendung, wenn man von historischen Phantomen wie „Athen“, „Florenz“ oder „Weimar“ träumt. Diese Kulturen waren gerade deshalb groß, weil sie aus der unmittelbarsten Gegenwart des Tages entstanden waren. Heute sind sie tot und gehören bestenfalls ins Museum. Es gibt nur eine einzige Kultur, mit der wir rechnen dürfen: die um 1910. Alles andere ist Selbstbetrug. Wir dürfen nur fragen: haben wir heute schon eine Kultur, die unserer Zeit entspricht, eine Kultur, die nicht im Widerspruch steht mit Automobil, Torpedoboot, Bogenlampe, Untergrundbahn? Ja oder nein? Jede andere Fragestellung wäre feig und unehrlich.

Antworten wir mit „Nein“! Was liegt daran? Wir haben noch keine Kultur. Aber wir wollen lieber keine haben als eine, die wir nicht selbst gemacht haben. Was sollten wir mit „alter Kultur“ anfangen? Es sind Leichengewänder, die nicht für uns geschnitten wurden. „Alte Kultur“ ist gut für Aufsatzthemen, aber im lebendigen Leben hat sie nur den Zweck, Keime zu unterdrücken. Es gibt nichts Schädlicheres und Entwicklunghemmenderes als die ewigen Lamentationen über die Amerikanisierung Europas. Der Amerikanismus ist die Krise der modernen Kultur, so wie der Naturalismus die Krise der modernen Kunst war. Eine Krise muß man aber durchstehen. Die Kultur der Zukunft wird den Amerikanismus überwinden müssen, gewiß; aber auf der Basis des

Amerikanismus, aus dem Amerikanismus heraus. Erst müssen wir Amerikaner werden, dann können wir wieder daran denken, „gute Europäer" zu werden. Aber die Uhr zurückdrehen, von Vergangenheiten träumen, die es nicht mehr gibt, die Forderungen der Zeit einfach von sich weisen: — auf so bequeme Art wird nicht Kultur gemacht.

Berlin verdient gerade darum die höchste Bewunderung, weil es seine Aufgabe als deutsche Reichshauptstadt so richtig erfaßt hat: die Aufgabe, ein Zentrum der modernen Zivilisation zu sein. Berlin ist eine wundervolle moderne Maschinenhalle, ein riesiger Elektromotor, der mit unglaublicher Präzision, Schnelligkeit und Energie eine Fülle von komplizierten mechanischen Arbeitsleistungen vollbringt. Es ist wahr: diese Maschine hat vorläufig noch keine Seele. Das Leben Berlins ist das Leben eines Kinematographentheaters, das Leben eines virtuos konstruierten *homme-machine*. Aber das genügt fürs erste. Berlin ist in den Flegeljahren einer kommenden Kultur, die wir noch nicht kennen, und die sich erst herausarbeiten muß. Die Berliner Geschmacklosigkeiten sind wenigstens moderne Geschmacklosigkeiten, und die sind immer noch besser als die geschmackvollste Unmodernität, weil in ihnen Entwicklungsmöglichkeiten stecken.

Dies alles könnte man immer noch erwidern, wenn in Wien wirklich mehr Kunstsinn und ästhetisches Empfinden wäre als in Berlin. Aber die Prämisse ist ja gar nicht richtig. Ob die Wiener einmal kunstsinnig gewesen sind, mag der Historiker feststellen; heute ist jedenfalls nichts mehr davon zu spüren. Man mache einen Gang durch die Stadt und betrachte die Denkmäler, die in der letzten Zeit entstanden sind, man beobachte die Möbel, auf denen der Wiener sitzt, die neuen Häuser, in denen er wohnt, die Restaurants und Cafés, die er

besucht, und man gestehe, daß die (in einer modernen Großstadt wahrscheinlich unvermeidliche) Geschmacklosigkeit in Wien bloß pauvrer und in kleinerem Stil betrieben wird als in Berlin. Man sehe die Wiener Bühnenspielpläne durch und bemerke, daß es in Wien überhaupt keine Theater gibt, sondern bloß Schaubuden: solche für Ausstattungswesen und solche für Pornographie. Was den Wiener ins Theater zieht, ist überhaupt immer nur der Schauspieler. Und seine Leidenschaft für die Schauspielkunst rührt nur daher, daß diese Kunst sich noch am weitesten ungestraft vom Leben zu entfernen vermag. Der Schauspieler als Feuerfresser, als Wurstel, als Lebensverfälscher: das ist sein Ideal. Sein Instinkt für das Unechte lockt den Wiener ins Theater.

Die kranke Stadt

Der wirkliche Künstler aber hat in Wien niemals Verständnis gefunden. Wie es Beethoven und Grillparzer in Wien gegangen ist, hat Hermann Bahr in einer Monographie über Wien, die wohl für lange Zeit endgiltig bleiben wird, ausführlich gezeigt. Was Wagner in Wien erlebt hat, kann man bei Chamberlain nachlesen. Es ist noch niemals einem, der etwas will und etwas kann, in Wien anders gegangen. Auch Altenberg nicht. „Er schreibt interessant", sagen seine Freunde; „er ist ein Charlatan", sagen seine Feinde. Mit diesem: „er schreibt interessant" weiß der Wiener jedesmal sich seiner Erzieher zu entledigen und jeden, der etwas zu sagen hat, der von irgendeinem ernsten Pathos erfüllt ist, zum Plauderer, Jongleur und Bajazzo zu degradieren. Wird den Wienern jemand durch Wahrheitsliebe unbequem, so kommen sie mit der Verdächtigung, es sei Sensationshascherei und Pose, oder mit noch niedrigeren Anschuldigungen. Wer Universalität, Tiefe, Leidenschaft, Objektivität, Denkschärfe hat, den hassen sie; denn alle



diese Eigenschaften sind für den Wiener ebenso viele Beleidigungen. Sie wollen jeden umbiegen. Mit ihrer ganzen Ungezogenheit werben sie so lange um ihre Erzieher, bis diese keine mehr sind. Und in den wenigen, die standhalten, wie Hermann Bahr, erzeugt diese Stadt die Kraft des reformatorischen Hasses.

So geht der Wiener durchs ganze Leben: immer bereit, hinter jedem Enthusiasmus eine Blague, hinter jeder idealen Bestrebung einen persönlichen Zweck und, wenn ihm schon gar keine andere Ausflucht bleibt, zumindest in jeder geistigen Ambition eine „Fadaise“ zu sehen. Daher kommt es, daß das ganze Leben in Wien etwas so seltsam Verzerrtes hat. Wien ist eine schöne Stadt mit häßlichen Menschen. Die Poesie Wiens liegt in den Steinen und Bäumen. Die Menschen aber, die zwischen diesen Steinen und Bäumen herumgehen, sind von einer giftigen, entstellenden Krankheit erfaßt, die sich im Laufe vieler Jahrzehnte in sie eingefressen hat: sie heißt Mangel an Idealismus. An dieser lebensgefährlichsten aller Epidemien geht Wien langsam zugrunde. Niemand kann sie lokalisieren, denn sie ist überall. Niemand kann sie heilen, denn sie beruht auf der Zusammensetzung des Wiener Bluts.

Der Veränderer der Realität

Wie verhält sich nun unser Dichter zu dieser seiner Umgebung, in der er geboren ist und die er fast niemals verlassen hat? Nun, eben wie ein Dichter: er sieht in alledem nur Schönes, oder vielmehr: er sieht es hinein. Er bemerkt nichts von der tiefen Rückständigkeit, Verlogenheit und Denkunfähigkeit, die ihn umgibt. Ja es scheint sogar, als ob die Menschen wirklich sichtlich besser würden, wenn sie mit ihm in Berührung kommen. Wenn er mit ihnen spricht, verwandeln sie sich, freilich nur für die wenigen Augenblicke seiner Anwesenheit; aber dennoch: er zwingt sie zu zeigen, daß in jedem

Menschen etwas Göttliches steckt, oder sagen wir es ohne theologische Färbung, mit einem Wort, das dasselbe bedeutet: etwas Poetisches.

Emerson sagt einmal: „Aber es gibt ja gar keine gemeinen Menschen!“ Und er hat wahrscheinlich recht: für ihn hat es wohl wirklich in der ganzen Welt keine gegeben. Und für Peter Altenberg gibt es auch keine. Niemand vermag in seiner Nähe niedrig zu denken. Es gibt keine Dirnen und Zuhälter; es gibt keine Knechte und Lakaien; es gibt keine Taschendiebe, Messerhelden und Betrüger. Wenigstens nicht, solange Peter Altenberg mit ihnen spricht.

Ja selbst in dem Abschaum der menschlichen Gesellschaft, der sogenannten „Mittelklasse“, findet er sich zurecht, richtet sie gleichsam poetisch ein. Er entdeckt in den snobistischen, verzogenen, verlogenen Damen der Bourgeoisie die Sehnsucht nach wirklicher Schönheit, Vornehmheit und Erhöhung des Daseins. Er entdeckt im platten Lebemann den romantischen Erotiker, im albernen Philister die tragische Persönlichkeit. Er entdeckt die Seele aller Dinge und aller menschlichen Betätigungen. Denn er kann mit allen Menschen reden, und niemand versagt sich ihm. Er spricht gleich Sokrates mit jedem von seinem Geschäft, seinen Interessen: mit dem Milchhändler von der Milch, mit dem Bäcker vom Gebäck, mit dem Landmädchen vom Markt. Tritt er in eines jener nächtlichen Wiener Vergnügungslokale, die für gewöhnlich Zentren der Stupidität und Geschmacklosigkeit sind, so verwandelt er sich sofort: die jungen Tänzerinnen werden zu Märchenprinzessinnen und die törichten „Kavaliere“ zu komplizierten Romanfiguren.

Er zieht sich aufs Land zurück, und das ganze Dorf bevölkert sich mit Maeterlinckgestalten, er tritt in den

Salon, und die seichten und gefälschten Reden des Jours werden zum Ibsendialog. Und das sind nicht etwa seine subjektiven dichterischen Auslegungen, sondern für den Augenblick erscheinen diese Dinge wirklich nicht bloß ihm, sondern jedermann so. Denn es ist ein Irrtum, zu glauben, der Dichter sei von der Realität abhängig. Im Gegenteil: die Realität ist ein Werk des Dichters. So wie wir die Dinge sehen, so sind sie. Und die Dichter besitzen die Gabe, auch jeden anderen zu zwingen, daß er die Dinge ebenso sieht wie sie. Sie sind eine Art Fällungsmittel, das dem Leben zugesetzt wird. Kaum treten sie mit dem Dasein in Berührung, so beginnt es auf einmal sich zu teilen und zu klären, zu setzen und zu lösen, zu „entmischen“ und durchsichtig zu werden. Auf einmal kann man es ans Licht halten und hindurchblicken. Vor ihren klaren Extasen entschleiert sich das Leben in allen seinen Größen und Nichtigkeiten; plötzlich wird es verständlich. Und alles Dunkle und Unreine sinkt schwer zu Boden.

Der verkleidete Dichter

Die Menschen sind sehr sonderbar. Sie irren mißlaunig und ratlos umher und suchen nach Kunst und nach Dichtern. Sie wollen ihr Leben erhöht sehen, den Sinn der Stunde erklärt wissen, Schönheit erblicken. Sie blättern in alten Büchern; aber die reden zu Menschen, die längst Gerippe geworden sind. Sie spähen ängstlich und angestrengt aus, ob sich nicht am Horizont ein neues Licht zeigt. Es zeigt sich nicht. Denn am Horizont — nein, da ist es nicht zu finden. Sondern es müßte mitten unter ihnen, neben ihnen, in ihnen selbst — da müßte es aufleuchten. Da aber suchen sie es niemals. Ein Dichter, denken sie, muß aufsteigen wie eine ferne, blendende Prachtsonne, in blutigroten, pompösen Farben. Es gibt aber keine „pompösen Dichter“.

So machen es die Menschen in allem. Sie erwarten immer etwas „Besonderes“. Das Besondere ist aber die dahinrinnende Stunde, auf die sie niemals achten. Sie begeben sich auf große Reisen und betrachten absonderliche Pflanzen, fremde Tiere, exotisch gebaute Städte, andersfarbige und andersdenkende Menschen. Diese Dinge gehen sie aber gar nichts an. Was sie allein etwas angeht, das ist ihre kleine Stube mit den tausend Lappalien und Nichtigkeiten, die aber die ihrigen sind. Dies gehört ihnen: nichts anderes. Sie suchen den ganzen Planeten nach Poesie ab und finden nicht ein Stückchen; inzwischen aber sitzt in ihrem Zimmer die Poesie und wartet, wartet unaufhörlich und vergeblich.

Und ihre Dichter warten ebenso vergeblich. Sie gehen inkognito unter ihnen herum wie die Könige in den Anekdoten. Sie sprechen mit dem Volk, das Volk antwortet ihnen kaum und sieht an ihnen vorbei. Später kommt dann einer und erklärt den Leuten, wer das gewesen sei. Aber inzwischen hat sich der verkleidete König längst davongemacht. Zweihundert Jahre nach Shakespeares Tode kamen einige Menschen und sagten: „Ja wißt ihr denn, wer dieser kleine Schauspieler und Schmierendirektor war, von dem seine Zeit nichts aufbewahrt hat, als daß er einmal wegen Wilderns in Untersuchung war? Es war William Shakespeare!“ Da waren alle sehr erstaunt, aber Shakespeare hatte sich längst davongemacht.

Das, was von einem Dichter „bleibt“: seine dürftigen und mühseligen Aufzeichnungen — das ist der am wenigsten wertvolle Teil seiner Persönlichkeit. Es sind ein paar dünne Licht- und Wärmestrahlen; nicht die Licht- und Wärmequelle selbst. Freilich leuchtet und wärmt diese, auch erkaltet, noch weiter; aber das liegt nur daran, daß ihre Strahlen so langsam zu uns dringen.



Die sechs Synthesen

Schauen wir auf alles noch einmal zurück, so sehen wir, daß es ein Irrtum wäre, wenn man glauben wollte, Peter Altenberg habe nur aufgelöst, alles gewissermaßen in seine letzten Atome zerspalten. Auf den ersten Blick könnte es allerdings so erscheinen: er zerlegt das Seelenleben in lauter winzige Komponenten, er zersprengt die epische Darstellung in lauter kleine Momentbilder, er zersetzt die Sprache in lauter kurze Partikel und Interjektionen. Aber aus diesen kleinen Analysen erwachsen allerlei große Synthesen. Oder richtiger gesagt: Entwürfe zu Synthesen, Beweise für die Möglichkeit gewisser Synthesen.

Die zwei fundamentalsten haben wir als physiologischen Spiritualismus und naturalistische Romantik kennen gelernt. Wir können den zweiten Begriff noch etwas weiter fassen und sagen: er bedeutet die Identität von Poesie und Prosa. Es gibt nichts, das nur poetisch wäre: alles, auch das Höchste wurzelt in der bescheidenen, profanen Realität. Und es gibt nichts, das nur prosaisch wäre: auch das Alltäglichste kann zum Heiligsten und Tragischesten werden, wenn man den richtigen Aspekt einnimmt. Und damit hängt eine weitere Synthese zusammen, die den seelischen Grundton in allen Schriften Peter Altenbergs bildet: die Synthese von Humor und Ernst. Es ist dies im Grunde die Stellung, die jeder Denker zu den Dingen der Welt einnimmt. Der Philosoph weiß, daß nichts ganz wichtig und ganz ernsthaft ist: daher kann er sich über alles hinwegsetzen und über alles lachen. Aber ebensogut weiß er, daß nichts ganz unwichtig und ganz lächerlich ist: daher nimmt er wieder eigentlich alles ernst und setzt sich über nichts hinweg. Für ihn gibt es keine *quantités négligeables*. Wir könnten dies die Denkersynthese nennen.

Eine weitere Synthese ist Altenbergs mystischer Rationalismus; wir können auch sagen: die Dichtersynthese. Denn dies ist in der Tat die Art, wie jeder Dichter, bewußt oder unbewußt, das Leben kommentiert. Der Dichter ist klüger, wissender, einsichtiger als die übrigen; und darum muß er in weit höherem Maße reines Vernunftorgan, unerbittlicher Logiker, kalter, klarer Rationalist sein. Er findet dort, wo andere die unentwirrbare Verwicklung sehen, die einfache Lösung. Aber andererseits erblickt er sofort hinter jeder Lösung die neue Verwicklung. Er versteht das Leben besser als alle anderen, aber ebendarum versteht er auch, daß das Leben im letzten Sinne unverständlich ist, und dies wiederum macht ihn zum Mystiker.

Die Synthese ferner, die in dem Titel „Wie ich es sehe“ ausgedrückt ist, könnten wir als die Künstlersynthese bezeichnen. Jeder Künstler ist ein höchst ausgeprägtes Ich, eine singuläre Apperzeptionsform: er sieht die Dinge so, wie sie niemand sieht. Aber diese seine Gesichte sind keine Halluzinationen und Sinnestäuschungen, sondern bisher unentdeckte Wirklichkeiten. Seine Beobachtungen sind subjektive Wahrheiten: subjektiv, weil sie von einem vereinzelten Individuum ausgehen, und Wahrheiten, weil sie sich auf Realitäten beziehen. Es ist dies ein Versuch, Kunst und Wissenschaft zu versöhnen. Kunst ist „Ich“, Wissenschaft ist „Sehen“. Und Peter Altenbergs Psychologie ist denn auch nichts anderes als der Versuch, die experimentalwissenschaftlichen Prinzipien auf die künstlerische Seelenschilderung anzuwenden. Seine Methode ist eine Art Chemie der Seele. Er prüft die seelischen Erscheinungen an gewissen Reagentien und versucht so schrittweise zu der Erkenntnis dieser Phänomene zu gelangen. Daher erstrebt er ja auch

die Vereinigung von Arzt und Dichter. Und in der Tat: hier besteht kein wesentlicher Unterschied. Jeder Dichter ist eine Art Seelenarzt, und jeder gute Arzt muß eine Art Dichter sein, sonst kann er nicht in fremden Organismen lesen.

Alle diese Synthesen aber vollenden sich erst in der umfassendsten: der Synthese aus Dichtung und Leben. Jener romantische Naturalismus, der in Altenbergs Dichtungen verkörpert ist, bedeutet doch nur ein Kompromiß, keine letzte Lösung des Problems, er ist bestenfalls die Verschmelzung zweier poetischer Formen, und auch wenn diese noch so vollkommen gelingt: das Ganze bleibt eine literarische Sache, verbannt in die Bücher. Es muß der äußerste Schritt getan werden: die Versöhnung der Romantik mit dem wirklichen Dasein. Unser Leben muß romantisch werden: dies ist die letzte und höchste Synthese.

Der Eclaireur

Alles dies jedoch, wir müssen immer wieder daran erinnern, hat er nicht vollendet und erfüllt, nur begonnen und angebahnt. Er ist ein bloßer Avantageur, der Vollbringer eines kleinen und gewagten Vorstoßes, ein exaltierter und unbesonnener Pionier, dessen Mission die Pioniersmission ist: verschlungen zu werden von der nachdrängenden Bewegung, der er ohne genügende Mittel, mit nichts ausgerüstet als mit einem vagen Glauben an kommende Möglichkeiten, vorausgeeilt ist, voraus; auf Wegen, die er selbst nicht kennt. Aber gerade dies zwingt uns, in ihm einen Dichter zu erblicken. Denn alle Dichter sind solche vereinzelte Emissäre in fremde und unsichere Gebiete. Sie haben das schwierigste und gefährlichste Geschäft übernommen, das es gibt: die Aufklärung.

Druck der Spamerschen Buchdruckerei
in Leipzig.



Im gleichen Verlag ist erschienen:

Julius Bab: Bernard Shaw
Geheftet 6 Mark, gebunden 7 Mark.

Hermann Bahr: Dialog vom Tragischen
Essay. Kartoniert 2 Mark 50 Pf.

Hermann Bahr: Austriaca
Essays. 3. Aufl. Geheftet 3 Mark, gebunden 4 Mark.

Paul Barchan: Petersburger Nächte
2. Aufl. Geheftet 3 M. 50 Pf., gebunden 4 M. 50 Pf.

Oskar Bie: Zwischen den Künsten
Beiträge zur modernen Ästhetik. Geheftet 2 Mark.

Richard Dehmel: Betrachtungen über Kunst, Gott und die Welt. Essays, Dialoge und Aphorismen.
Geheftet 3 Mark 50 Pfennig, geb. 4 Mark 50 Pfennig.

Arthur Eloesser: Literarische Porträts aus dem modernen Frankreich
Geheftet 4 Mark, gebunden 5 Mark.

Hugo von Hofmannsthal: Die Prosaischen Schriften
Zwei Bände. Jeder Band geh. 3 Mark, geb. 4 Mark.

Sigurd Ibsen: Menschliche Quintessenz
Essays. Geheftet 4 Mark, gebunden 5 Mark.

Johannes V. Jensen: Die neue Welt
Essays. 2. Tausend. Geheftet 4 Mark, geb. 5 Mark.

Rudolf Kassner: Motive
Essays. Geheftet 4 Mark, gebunden 5 Mark.

Rudolf Kassner: Melancholia
Eine Trilogie des Geistes. Geh. 4 Mark, geb. 5 Mark.

WERKE VON PETER ALTENBER

Wie ich es sehe

Siebente vermehrte Auflage. Geheftet 5 Mark, gebunden 6 Ma

Was der Tag mir zuträgt

Vierte vermehrte Auflage. Geheftet 5 Mark, gebunden 6 Marl

Prodromos

Dritte Auflage. Geheftet 3 Mark 50, gebunden 4 Mark 50.

Märchen des Lebens

Vierte vermehrte Auflage. Geheftet 4 Mark, gebunden 5 Mark.

Die Auswahl aus meinen Büchern

Vierte Auflage. Geheftet 3 Mark, gebunden 4 Mark.

Neues Altes

Dritte Auflage. Geheftet 3 Mark 50, gebunden 4 Mark 50.

S. FISCHER, VERLAG, BERLIN





DATE DUE			

